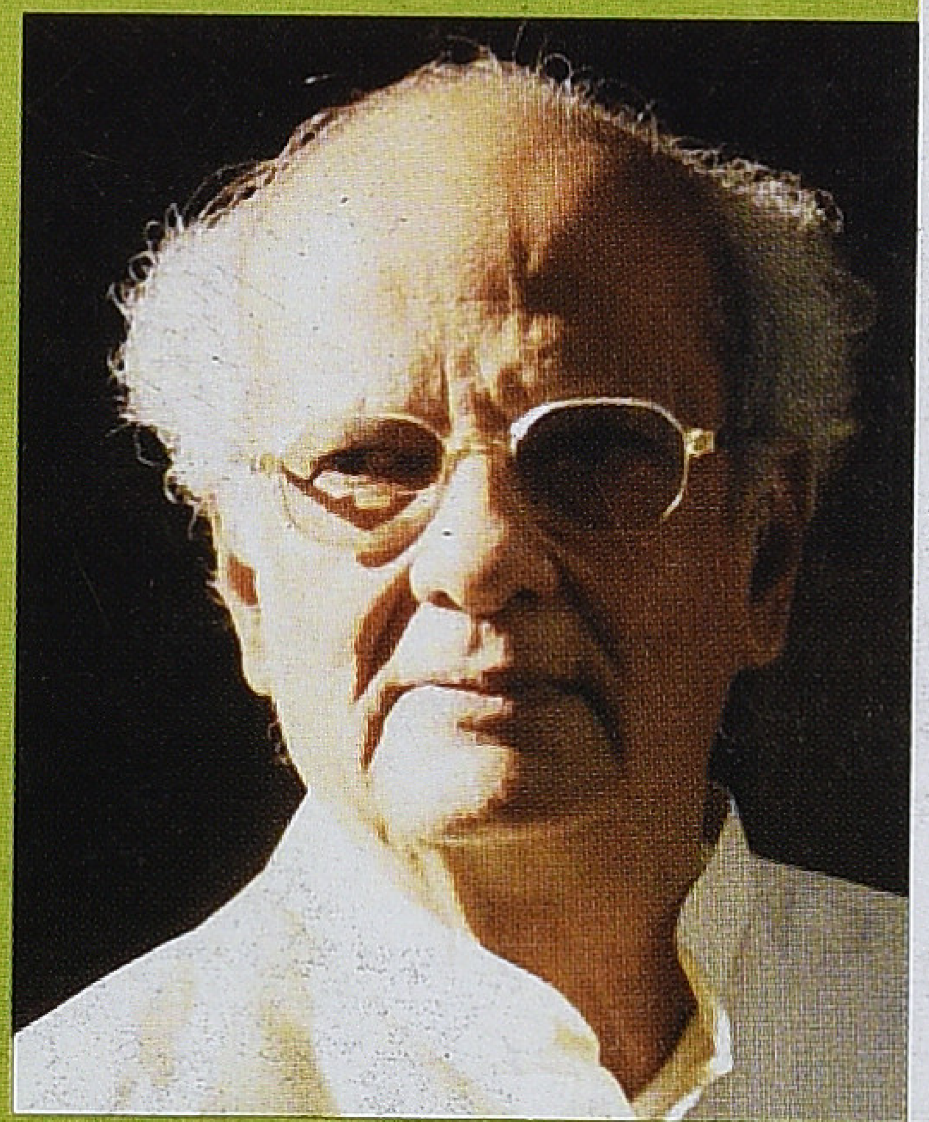
காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ்
Tamil Film Jounal

www.kaatchippizhai.com

இதழ்: 3 | மார்ச் 2013 | ரூ.20
Issue: 3 | March 2013 | ₹.20

விஸ்வரூபம் கருத்தியல் வெகுஜன மனோவியல்



ஆதிபகவன்: ஃபார்முலா சினிமா
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

நங்கூரமில்லாத நாட்டுப்படகு
இரா. ப்ரபாகர்

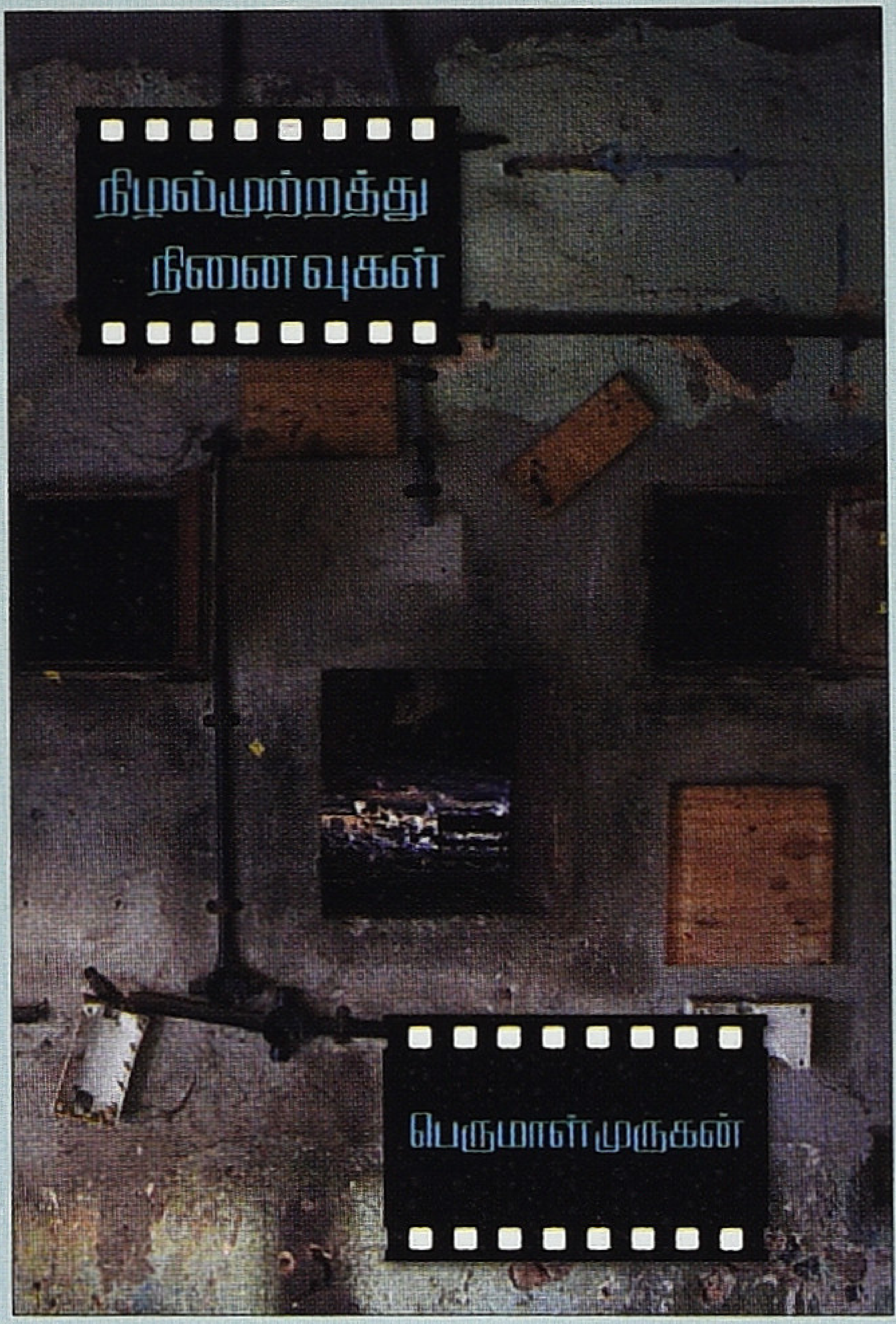
காவு வாங்கிய கடல்
சேரலாதன்

தமிழ் சினிமாவைப் பாதித்த ஹாலிவுட்காரர்கள்
பி.என். சுந்தரம்

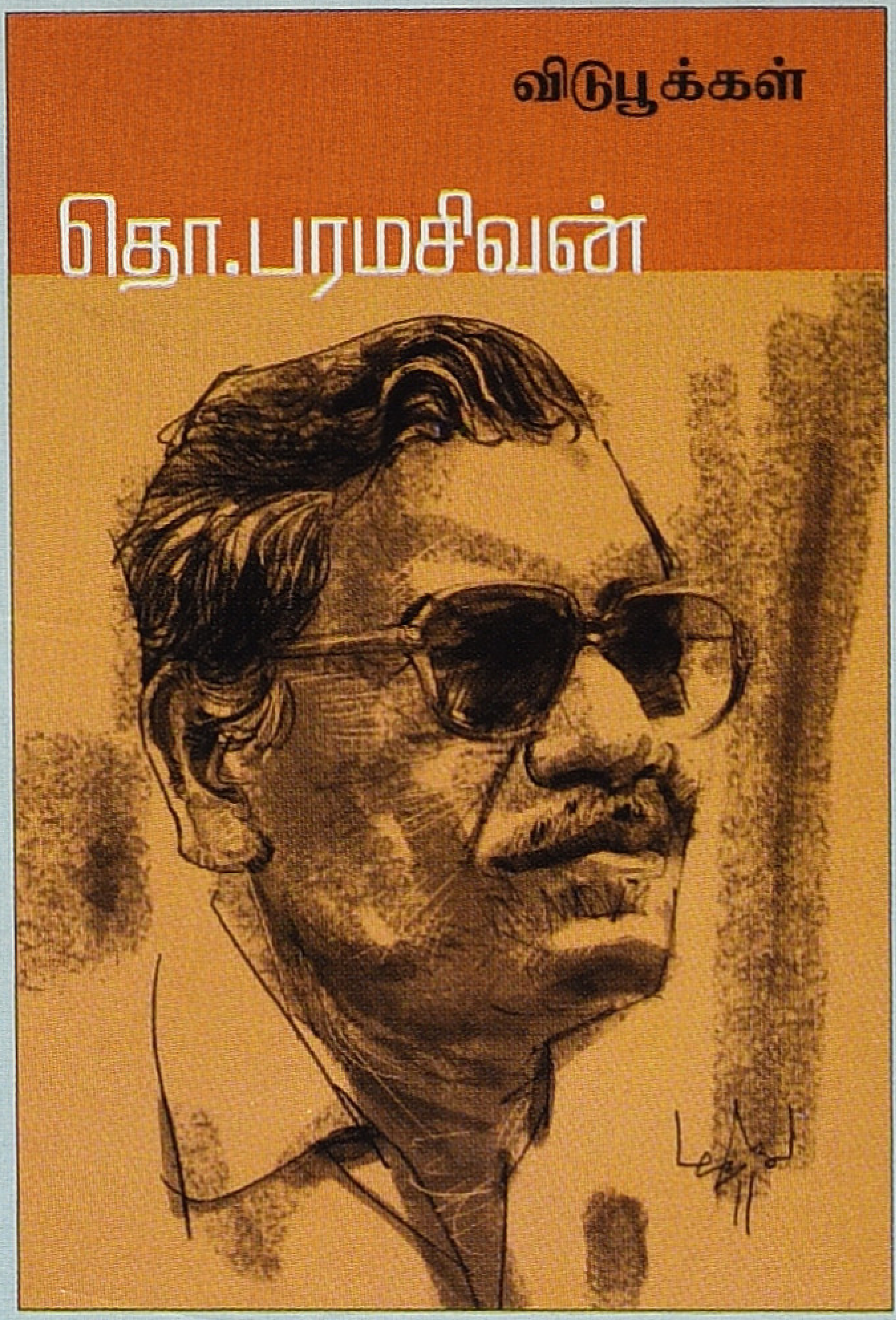
எனது திரை அனுபவங்கள்
இந்திரா பார்த்தசாரதி

இந்திய அரசும் நிறுவன நாயகனும்
ராமாநுஜம்

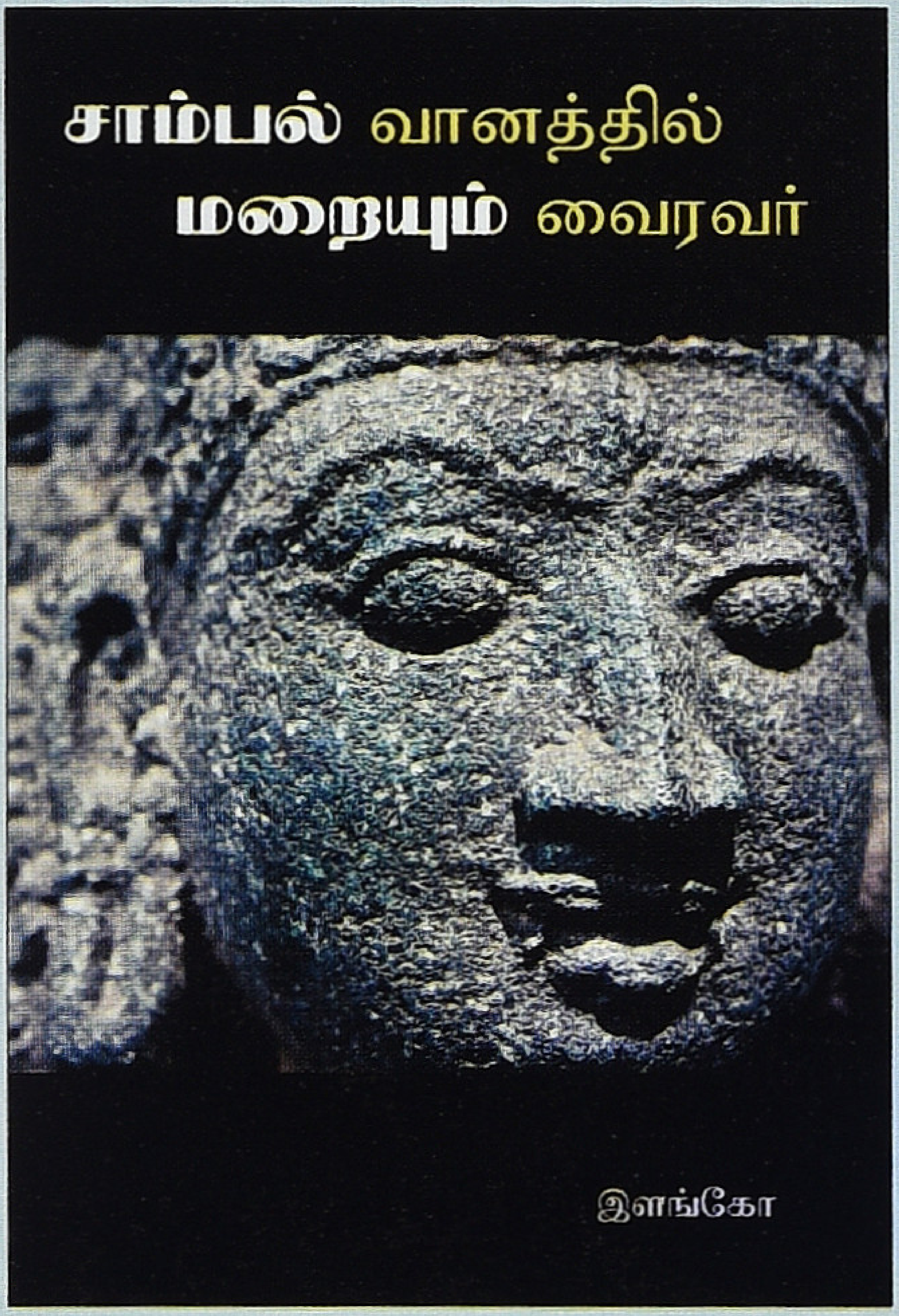
கயல் கவின் வெளியீடுகள்



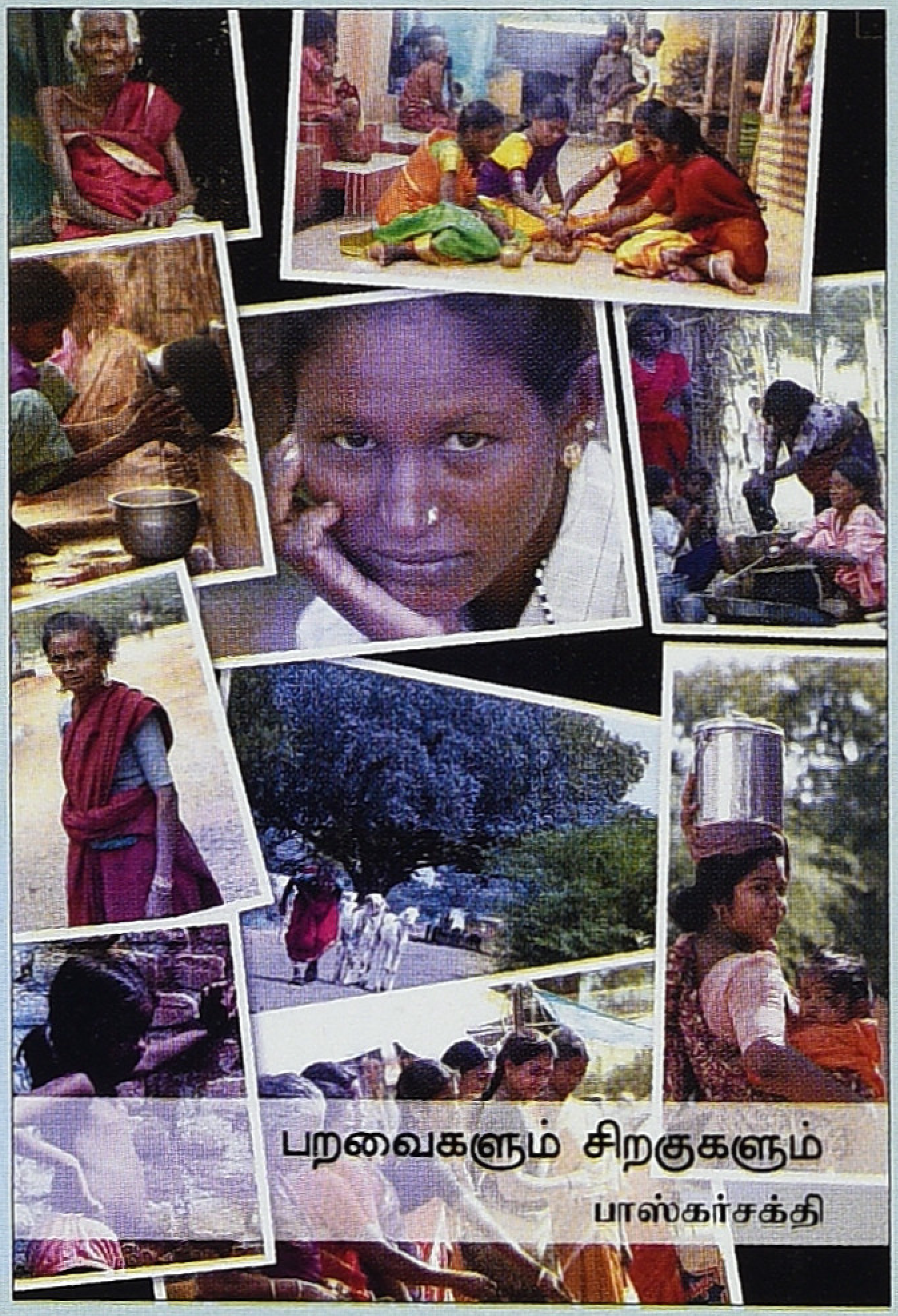
விலை: ரூ.130



விலை: ரூ.75



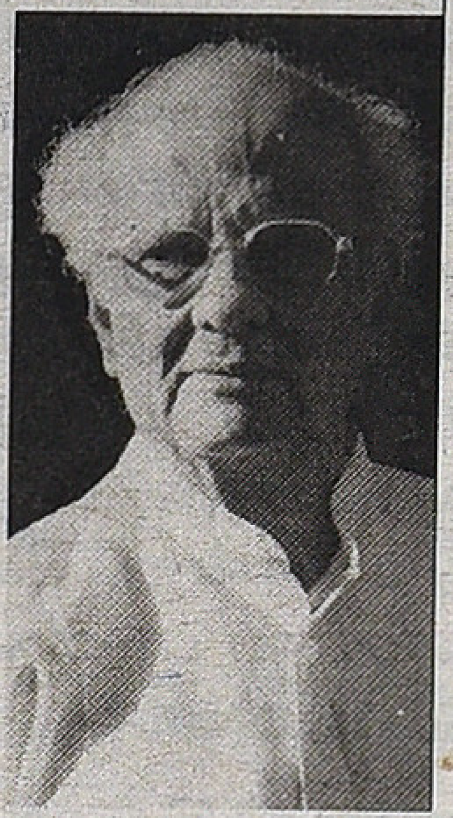
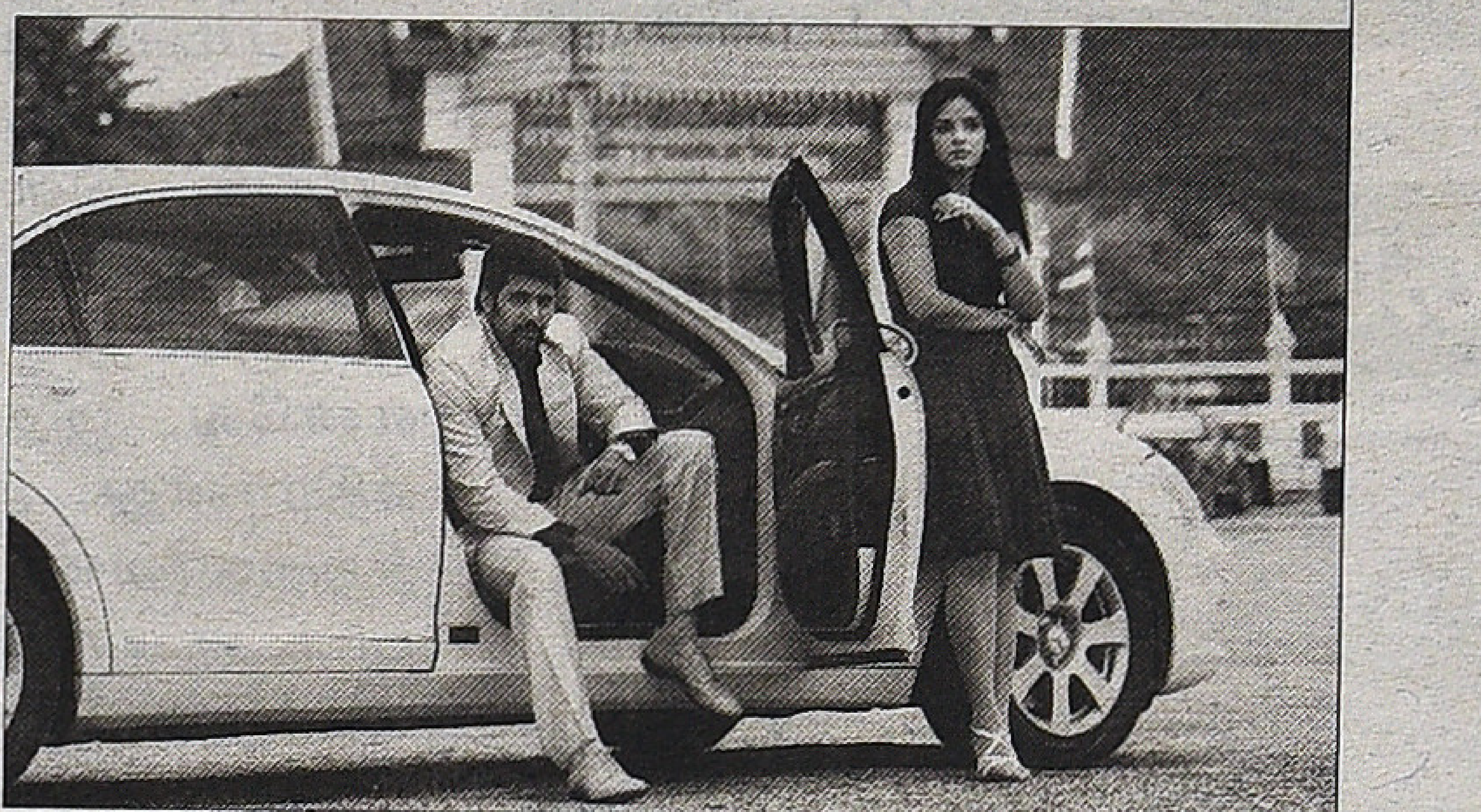
விலை: ரூ.110



விலை: ரூ.110

கயல் கவின்

16/25, இரண்டாவது கடல் போக்குச் சாலை, வால்மீகி நகர், திருவான்மியூர்,
சென்னை - 600 041. மின்னஞ்சல்: kayalkavinbooks@gmail.com,
தொலைபேசி: 99445 83282,99529 72557

காட்சிப் பிழை

இந்த இதழில்

04 விஸ்வரூபம்: ஓர் கலந்துரையாடல்

ராஜன்குறை - சுபகுணராஜன் - அம்ஷன் குமார் - வேணுமணி மோனிகா - ஸ்ரீகுமார்

12 நங்கூரமில்லாத நாட்டுப் படகு
இரா. ப்ரபாகர்

15 காவு வாங்கிய கடல்
சேரலாதன்

18 ஆதிபகவன் திரை விமர்சனம்
வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

21 தமிழ் சினிமா வரலாறு
ராஜன்குறை

25 காளிதாஸ்
சோழ. நாகராஜன்

28 எனது திரை அனுபவங்கள்
இந்திரா பார்த்தசாரதி

32 இந்திய அரசும் நிறுவன நாயகனும்
ராமானுஜம்

36 எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி
ஜீவசுந்தரி

42 எங்கள் பாட்டியும் சினிமாவும்
வைதீஸ்வரன்

44 சுவரொட்டி
கலாப்ரியா

48 சில திரைப்படங்கள் சில இயக்குநர்கள்
வண்ணநிலவன்

52 நேர்காணல்: பி.என்.சுந்தரம்
சொர்ணவேல்

58 அரசனுக்கு ஏன் சட்டையில்லை?
பெருமாள்முருகன்

ஒலிச் சித்திரம், நட்சத்திரங்கள்: சில குறிப்புகள் – தொடர்கள் அடுத்த இதழில் இடம்பெறும்

குமரன்தாஸ், ராமேசுவரம்:

பிப்ரவரி 2013 'காட்சிப்பிழை' தலையங்கமும் ராஜன் குறையின் கட்டுரையும் ஒன்றை வலியுறுத்துகின்றன. திரைப்படத்திற்கு தடை கூடாது என்பதே அது. இவ்வாறு தடை கோருவது இனிவரும் காலத்தில் இந்து அடிப்படைவாதிகளுக்கும் வழிகாட்டுவதாக அமையும் என்ற கருத்து முன்வைக்கப்படுகிறது.

இஸ்லாமியர்கள் 'துப்பாக்கி', 'விஸ்வரூபம்' ஆகிய இரண்டு திரைப் படங்களையும் எதிர்த்துப் போராடி தற்போதுதான் சிறிது வெற்றியும் பெறத்துவங்கியுள்ளனர். இதற்கு முன் அவர்கள் விழிப்புணர்வு இன்றி நழுவவிட்ட திரைப்படங்கள் அதிகம். ஆனால், இந்துமத அடிப்படைவாதிகள் கடந்த பத்து ஆண்டுகளுக்கும் மேலாக சினிமாவில் மாற்றுக்குரல்களை எதிர்த்தும் நசுக்கியும் வந்துள்ளனர். 'fire', 'water' திரைப்படங்களுக்கு ஏற்பட்ட கதியை நாமறிவோம். தமிழகச் சூழலில் 'வணக்கம்மா' என்ற திரைப்பட துவக்க விழாவே பிரச்சனைக்குள்ளனதை அறிவோம். இத்திரைப்படத்தின் கதை என்னவென்று வெளியே யாரும் அறியாத நிலையில், இந்துமத அடிப்படைவாதிகள் கூறிய காரணம்: 'அத்திரைப்படத்தின் விளம்பரப் பலகையில் ராமன், அனுமன் வேடமிட்டவர்கள் சிறுநீர் கழிப்பது போன்று (முதுகைக் காட்டிக் கொண்டு) காட்சியளிக்கின்றனர். அது இந்துக்களின் உணர்வுகளை புண்படுத்துகிறது. மேலும், இத்திரைப் பட படப்பிடிப்பை நாத்திகரான சுப வீரபாண்டியன், கிறித்தவரான சீமான், இஸ்லாமியரான தமிழ் முழக்கம் சாகுல் ஹமீது ஆகிய மூவரும் துவக்கி வைக்கின்றனர். எனவே, இது இந்து மதத்திற்கு எதிரானது. ஆகையால், படத்தை நிறுத்தவேண்டும்' என்று கோரப் பட்டதுடன் விளம்பரப் பலகைகளும் அப்புறப்படுத்தப்பட்டன.

இதுதான் தமிழகத்தில் நிலவும் கருத்து சுதந்திரம் மற்றும் சனநாயகத்தின் நிலை. ஆனால், ராஜன் குறை இஸ்லாமியரது போராட்டத்தைப் பார்த்து இனிமேல்தான் மற்றவர்களும் கெட்டுப்போவார்கள் என்றும், கடந்த காலத்தில் கருத்து சுதந்திரமும் சனநாயகமும் இங்கு வழிந்து ஓடிக்கொண்டிருந்தது என்றும், மத சகிப்புத்தன்மையும் மதச்சார்பின்மையும் கடந்த பத்து ஆண்டுகளில் தழைத்தோங்கி இருந்ததைப்போல் கூறுவது அபத்தமாக இருக்கிறது.

தமிழ் சினிமா துறையில் இஸ்லாமிய, கிறித்தவ இளைஞர்கள் நாயகர்களாக உருமாறும்போது, தங்களின் மத அடையாளத்தை துறந்து இந்து அடையாளத்தை சூட்டிக்கொள்ள வேண்டிய அவலம் நிலவுகிறதே? இதற்கான காரணத்தை யார் கூறுவது? விஜய் ஜோசப் விஜய், விக்ரம் கென்னடி, ரகு ரஹ்மான், ஆர்யா ஜம்ஷத், ஷாம் சம்சுதீன், சத்யா ஷாகீர் (ஆர்யாவின் தம்பி)... இன்னும் எத்தனை கதாநாயகர்கள், தொழில்நுட்ப கலைஞர்கள் தங்களது மத அடையாளத்தை மறைத்துக் கொண்டிருக்கிறார்களோ? தெரியவில்லை. தமிழ் சினிமா கலைஞர்களின் சுதந்திரத்துக்காக கவலைப் படுபவர்களிடம் விடையிருக்கிறதா? அதுவும் தெரியவில்லை.

சரி, தடை கோருவது உள்ளிட்ட இஸ்லாமியர்களின் இந்தப் போராட்டமின்றி கமலஹாசன் போன்ற பலம் பொருந்திய ஒருவரது திரைப்படத்தில் ஒன்பது காட்சிகளை நீக்கிக்கொள்ள செய்யவோ, ஒலிநீக்கம் செய்ய வைக்கவோ இஸ்லாமியர்கள், தாழ்த்தப்பட்டோர் போன்றோரால் முடியுமா?

காட்சிப்பிழையில் வந்த சுபகுணராஜனின் சிறப்பான விமர்சனக் கட்டுரையை வாசித்துவிட்டா ஏ.ஆர்.முருகதாஸ், தனது துப்பாக்கி திரைப்படத்தில் ஆட்சேபகரமான காட்சிகளை நீக்கிக்கொள்ள சம்மதித்தார்? அவருக்கு புரியக்கூடிய மொழியில் இஸ்லாமியர்கள் போராடிய பிறகே அவர் இறங்கி வந்தார். சுபகுணராஜன் கட்டுரையின் பயன் இஸ்லாமியர் பலருக்கு விழிப்புணர்வு ஊட்டியிருக்கலாம். விமர்சகரின் பணியும் அதுதான்.

கமலும் கேட்ட உடனேவா திருத்திக்கொள்ள சம்மதித்தார்? தனது விஸ்வரூபத்தை எதிர்க்கும் இஸ்லாமியர்கள் தேசத் துரோகிகள் என்று பேட்டியளித்தார். தடை எனும் நெருக்கடியும் முதல்வரின் தலையீடும் இல்லாவிட்டால் இந்த அளவுக்காவது கமல் இறங்கி வந்திருப்பாரா? கடந்த 15, 20 ஆண்டுகளாக இஸ்லாமியர்களை குறிவைத்து தமிழ் சினிமா ஏன் இயங்கி வருகிறது என்று கேட்பதற்கும், இனி இதுபோல் திரைப்படங்களை எடுக்காதீர்கள் என்று அறிவுறுத்துவதற்கும் அறிவுஜீவிகள் தயாராக இல்லை. மாறாக, இது படைப்பு சுதந்திரம் என்று கூறுகிறார்கள். ஆனால், எடுத்து முடிந்து திரையிடப்படும் ஓர் திரைப்படத்தில் ஓரிரு காட்சிகளை நீக்கிவிடுங்கள் என்று கோருவதும், அதுவரை நிறுத்தி வையுங்கள் (தற்காலிகத் தடை) என்று கோருவதும் கூட சனநாயக விரோதம், கருத்து சுதந்திரத்துக்கு எதிரானது என்று கூறுவீர்களேயானால் அது என்ன வகையான சனநாயகம்? என்ன வகையான கருத்துச் சுதந்திரம்?

வசதியும் வாய்ப்பும் உடையவர்களின் சனநாயகம், கருத்துச் சுதந்திரம், அப்படித்தானே? இதைத்தானே தணிக்கைத் துறை இத்தனை ஆண்டுகளாக செய்து வருகிறது? 'தண்ணீர் தண்ணீர்' திரைப்படத்திற்கு ஒரு காலத்தில் தடை விதிக்கப்பட்டதாக கேள்விப்பட்டிருக்கிறேன். தணிக்கைத் துறை சான்றளித்துவிட்டால் பிறகு யாரும் அத் திரைப்படத்தின் மீது தடை கோரக்கூடாது என்போர், 'தண்ணீர் தண்ணீர்', 'குற்றப் பத்திரிகை', 'காற்றுக்கென்ன வேலி' போன்ற திரைப்படங்களின் நிலை என்னவானது? என்று கூறவேண்டும். மேலும், கருத்துச் சுதந்திரம் அப்போது என்னவாயிற்று என்பதையும் கூறவேண்டும்.

'Dam 999' திரைப்படத்திற்கு தமிழக அரசு தடை விதித்துள்ளதே? நமது கருத்துரிமைக் காவலர்கள் என்ன செய்து கொண்டிருக்கிறார்கள்? கமலுக்காக வரிந்து கட்டிக்கொண்டு களமிறங்கியவர்கள் 'Dam 999'இன்

தொடர்ச்சி 51ஆவது பக்கம்

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | திரை: 3, மார்ச் 2013

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

துணை ஆசிரியர்கள்
வசந்தகுமாரன்
பால் நிலவன்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
மதுரை பாபு
மோனிகா
சுந்தர் காளி
முகமது சஃபி

ஆலோசனைக் குழு
தியடோர் பாஸ்கரன்
வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

முகவரி
காட்சிப்பிழை
16/25 இரண்டாவது கடல்
போக்குச் சாலை, வால்மீகி நகர்,
திருவான்மியூர், சென்னை - 600 041.

தொலைபேசி:
ஆசிரியர் இலாகா
99445 83282
99529 72557

சர்குலேஷன் & சந்தா
77080 58283

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com

கலைஞனும் பொதுப்புத்தியும்

இனி எதிர்பாராத முனைகளிலிருந்து கிளம்பும் சர்ச்சைகள் மட்டுமே, மாபெரும் திரைப்படங்களை ஓட வைக்கும் என்ற ஐதிகத்தை முன் வைத்திருக்கிறது 'விஸ்வரூபம்' வெற்றி. தடை எனும் ஆதரவு இல்லாமல் போயிருந்தால் தமிழ் சினிமா உலகம் இன்னொரு மாபெரும் தோல்விக்கதையைக் பார்த்திருக்கக்கூடும்.

பெரும்பான்மைச் சமூகத்தின் 'பொதுப்புத்தியை' தனது அறிவுத்தேட்டையாகக் காவி திரிபவன் மெய்யான கலைஞனில்லை. கலையின் தரப்பிலிருந்து இந்தப் 'பொதுப்புத்தி' சார்ந்த 'கலை' படைப்புக்காக வக்காலத்து வாங்கியதற்கு வருத்தம் ஏற்படுகிறது. நூறு கோடி மூதலீட்டில் என்னென்ன அற்புதங்கள் சாத்தியமோ, அதில் ஒரு பகுதியையேனும், கதை, திரைக்கதைக்காக ஒதுக்கீடு செய்தால் நலம்.

காட்சிப்பிழையில் விடுபட்டிருந்த திரைப்பட விவாதம், நீண்ட இடைவெளிக்குப் பிறகு, இந்த இதழில் தொடர்ந்திருக்கிறது. ஒரு திரைப்படம் குறித்த பல்வேறு குரல்களைப் பதிவு செய்யும் இந்தப் பகுதி வாசக சுவையைக் கூட்டலாம். இனி விவாதங்களின் தொடர்ச்சி அறுபடாமல் தொடர முயல்வோம். ஏற்கெனவே ஒரு படம் தப்பிப் பிழைக்க அந்த பரபரப்பிற்கு பின்னால் வந்த படங்கள் படுதோல்வி அடைந்துள்ளன. இந்தப் பட்டியலில் இயக்குநர் மணிரத்னத்தின் 'கடல்' படமும் , 'ரெமோ' விக்ரமின் 'டேவிட்' படமும் அடங்கும்.

இதற்கு முன்னர் வந்த கடல் படங்களையெல்லாம் விட மணிரத்னம் - ஜெயமோகன் கூட்டணியில் வெளிவந்த 'கடல்' ஒரு புதிய மைல் கல்லைத் தொட்டுவிடும் என்ற நம்பிக்கை பொய்த்துவிட்டிருக்கிறது. அறியப்படுவது போல் இல்லாமல் மணிரத்னம் என்ற படைப்பாளியின் தமிழ் சினிமாவிற்கான பங்களிப்பு வெகு சொற்பமானதுதான். பெரிய பங்களிப்புகளே இல்லாமல் மாபெரும் ஆளுமைகளாக அறியப்படுகிறவர்களின் முகவிலாசங்கள் வெளிப்படவேண்டும். இனிவரும் காட்சிப்பிழை இதழ்களின் பக்கங்களில் இதற்கான தொடர் ஒன்று எழுதும் திட்டமுள்ளது.

நடிகர் விக்ரமைப் பொறுத்தவரை அவர் தமிழ்கூறும் நல்லுலகிற்கு எப்போதும் அந்நியனே. அபூர்வமாக தமிழ்ச் சூழலில் திரைப்படத்துறையினர் 'ஆற்றிவிடும்' அக்கறையான செயல்பாடுகளில்கூட முகங்காட்ட மாட்டார் விக்ரம். எதற்கும் வாய் திறக்காதவர் தன் திரைப்படங்களின் 'ஆக்கத்தில்' அதீதமாக தலையீடு செய்து படங்களை 'ஒப்பில்லாதவையாக' மாற்றுவதில் வல்லவராக இருக்கிறார் எனும் செய்தி உலவுகிறது. அது அவருக்கும் தமிழ் சினிமாவுக்கும் ஒருபோதும் உதவப்போவதில்லை. அதைத்தான், ஒட்டப்பட்ட போஸ்டர் ஈரம் காய்வதற்குள் திரையரங்குகளைவிட்டு வெளியேறும் அவரது படங்கள் உணர்த்துகின்றன.

காட்சிப்பிழைக்கு எதிர்வினைகள் வரத் துவங்கியுள்ளது மகிழ்ச்சியளிக்கிறது. வாசகர்களின் கருத்துக்கள் எங்களைப் புதிப்பித்துக்கொள்ள உதவும். பெரும்பாலும் ஒரு ஆணின் பார்வை வழியாக உருவாகும் சினிமாக்களுக்கான, அதன் பிம்ப உருவாக்கம் பற்றிய பெண்ணிய மதிப்பீடுகள் மிக அவசியமானவை. காட்சிப்பிழையின் பக்கங்களை அவர்களுக்காக ஒதுக்கீடு செய்து காத்திருக்கிறோம். ■

தடை கருத்தியல் வெகுஜன மனோவியல்

ராஜன் குறை - சுபகுணராஜன் - அம்ஷன் குமார் வேணுமணி - மோனிகா - ஸ்ரீகுமார்

ராஜன் குறை: சென்ற இதழிலிலேயே விஸ்வரூபம் திரைப்படம் தடை செய்யப்பட்டதை கண்டித்து எழுதியிருந்தோம். எனவே, தற்போது படம் வெளியாகி ஓடிக் கொண்டிருக்கும் நிலையில், தடை செய்தது சரியா என்பதைப் பற்றி பேச வேண்டியதில்லை. படம் குறித்தும் அது பெரும் வரவேற்பு பெற்றுள்ளது குறித்தும் விமர்சனம் செய்வதாக இந்த உரையாடல் அமைவது பொருத்தம். இப்போதுதான் தேவி தியேட்டரில் ரசிகர்களின் உற்சாக ஆரவாரத்திற்கிடையே படம் பார்த்து விட்டு வருகிறேன்.

சுபகுணராஜன்: ஆனால், தடை கோரப்பட்டதில் நியாயமிருக்கிறதா என்பதை பற்றி பேசாமல் விட முடியாது.

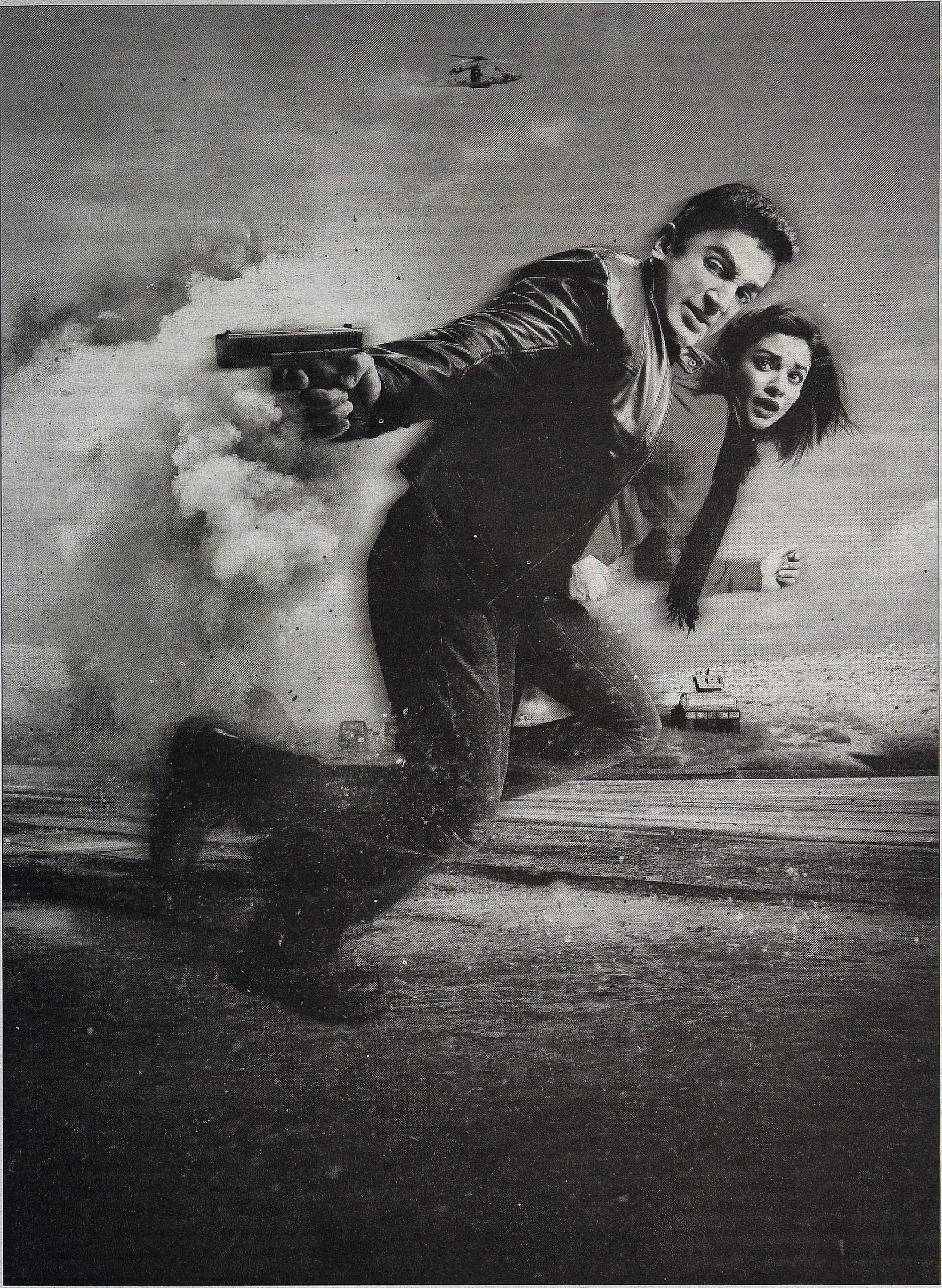
அம்ஷன் குமார்: விஸ்வரூபம் மூன்று தளங்களில் தற்போது அணுகப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. முதலில், தடை கோரப்பட்டதால் கிடைத்த கவன ஈர்ப்பு. இப்படி ஒரு சம்பவம் நிகழாமல் படம் வெளியாகியிருந்தால் இப்படி ஓடியிருக்குமா என்ற கேள்வி இருக்கிறது.

இரண்டாவது, இந்தக் கேள்விக்கு அப்பால், படம் வெளியான பிறகு மசாலா சினிமா என்று கூறப்படும் வணிக சினிமா பார்வையாளர்களுக்கு பிடித்துவிட்டது. ஹீரோயிசம் என்பது வணிக சினிமா பார்வையாளர்களுக்கு பிடிக்கும். இந்தப் படத்தில் இதுவரை இல்லாத அளவில் ஹீரோ விசுவரூபம் எடுத்திருப்பது அவர்களுக்கு பிடித்திருக்கிறது. தமிழ் சினிமா ஹீரோ ‘ரா’ என்ற உளவு நிறுவனத்தில் சேர்ந்து, அல்கொய்தாவிற்கு பயிற்சி கொடுக்க ஆஃப்கானிஸ்தான் சென்று, அவர்கள் கண்ணில் மண்ணைத் தூவி, நியூயார்க் சென்று, அங்கே அணுகுண்டை வெடிக்காமல் டிஆக்டிவேட் செய்து, அமெரிக்காவையே காப்பாற்றும் பிரம்மாண்டம் பிடித்திருக்கிறது. உலக நாயகன் என்று சொல்வதற்கேற்ப உலக மகா கதாநாயகனை உருவாக்கிவிட்டதால் அவர்களுக்கு மகிழ்ச்சி ஏற்படுகிறது. பொதுவாக வணிக சினிமா ரசிகர்கள் திரைப்படக் கதையை ஆராய்வது கிடையாது. அது குறித்து ஆழமாக சிந்திப்பது கிடையாது. ஒரு கேளிக்கை என்ற அளவில்தான் பார்ப்பார்கள் என்பதால் இந்த வரவேற்பு புரிந்துகொள்ளக்கூடியது.

மூன்றாவது தளத்தில்தான், விமர்சனக் கண்ணோட்டத்துடன் பார்ப்பது என்பது நிகழ்கிறது. இப்படியெல்லாம் கதை நிகழ்வது பொருத்தமாக இருக்கிறதா? இதில் எதுவெல்லாம் மிகைப்படுத்தப் படுகிறது என்பதை பரிசீலிக்க வேண்டியிருக்கிறது. அந்த வகையில் நாம் எல்லாவற்றையும் கணக்கில் எடுத்துக் கொண்டுதான் பேசவேண்டும் இல்லையா?

ராஜன் குறை: கண்டிப்பாக. சமகால சினிமாவில் கதாநாயகன் என்பவன், எந்தக் கருத்தியலில் இருந்து தனக்கான நியாயத்தை பெறமுடியும் என்ற கேள்வி, இத்துடன் இணைத்துப் பார்க்கப் பட வேண்டியது. அங்கேதான் தேசம் என்ற கருத்தாக்கம், தேசியம் என்ற கருத்தியல் வருகிறது. ஐரோப்பிய காலனீயத்தில் பிறந்த இந்திய தேசத்திற்கு எப்போதுமே ஒரு தாழ்வு மனப்பான்மை இருந்திருக்கிறது. நாம் வெள்ளைக்காரர்களை விட ஆற்றல் மிக்கவர்களாக இல்லை என்ற புழுக்கம். வெள்ளைக்காரர்கள் மிகவும் முன்னேறிவிட்டார்கள்; ஆனால், நாம் அவர்களை விட புத்திசாலிகள் என்பதை நிரூபிக்க வேண்டும் என்ற ஆழ்மன ஆசை இந்த காலனீய காலத்து தாழ்வு மனப்பான்மையிலிருந்து துவங்குகிறது.

வெகுஜன மனோவியலில் இந்த தாழ்வு மனப்பான்மையின் உருவகமாக மகாபாரதக் கதையின் விராட பர்வம் என்ற பகுதி பயன்படுத்தப்பட்டதாக நினைக்கிறேன். பேரரசர்களும் மகா வீரர்களுமான பாண்டவர்கள் தங்கள் அடையாளத்தை மாற்றிக்கொண்டு விராட நாட்டு அரசனுக்கு ஊழியம் செய்பவர்களாக இருப்பார்கள். தனது மகத்தான பாரம்பர்யம் குறித்து பெருமிதம் கொண்ட பாரத தேசம் அந்நியர்களுக்கு அடிமையாக இருப்பதை உணர்த்துவதாக அந்தக் கதை இருந்தது. பாண்டவர்களது உண்மையான



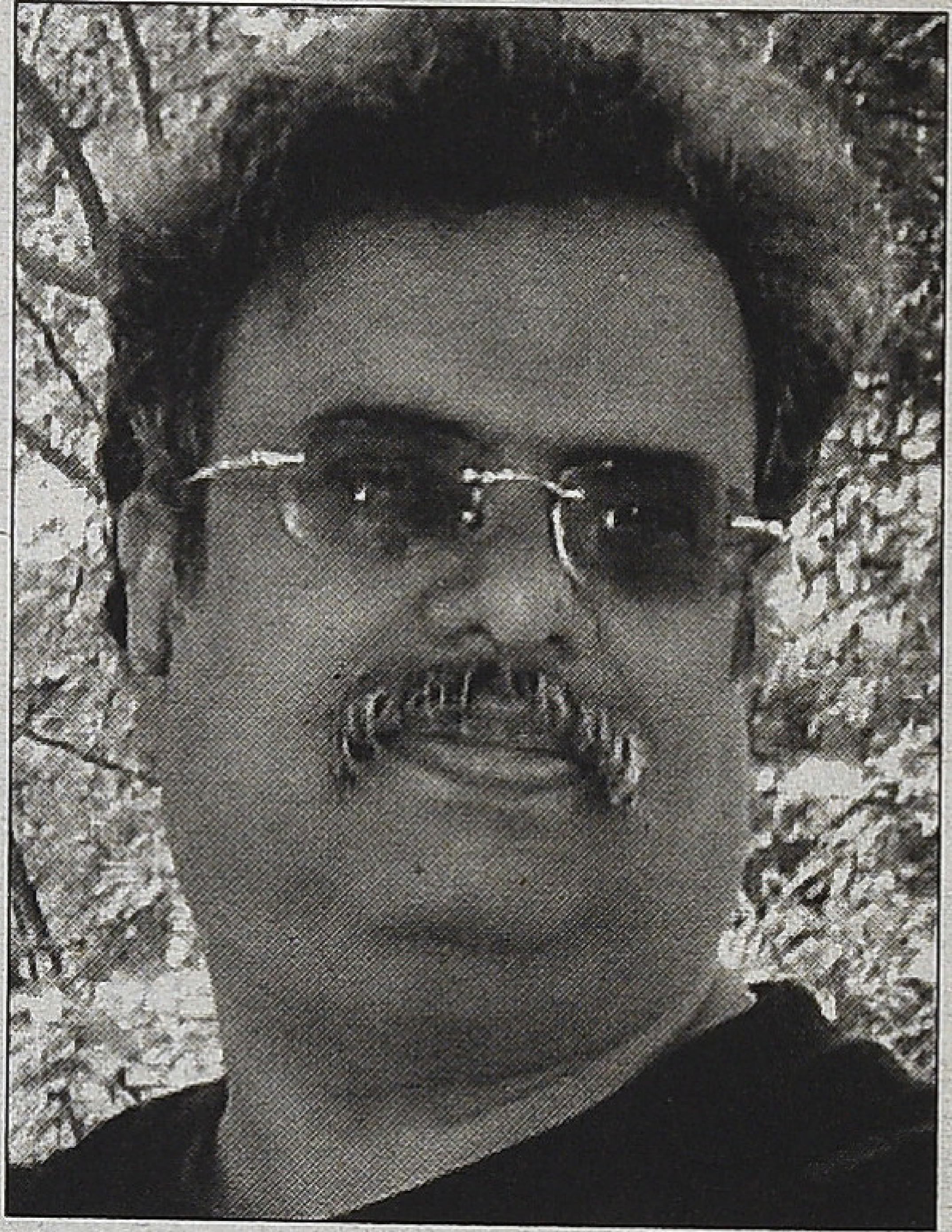
சுயரூபம் எத்தகையது என்பது படிக்கும், பார்க்கும் நமக்கு தெரியும் என்பதால் விராட பர்வத்து கதை சுவாரசியமாக இருக்கும். தமிழின் முதல் சினிமா, 'கீசக வதம்' என்ற மௌனப்படம், விராட பர்வத்துக் கதை என்பதை இந்த இடத்தில் நினைவு கொள்ளவேண்டும். கீசக வதம் என்னவென்றால் ஐந்து மகா வீரர்களின் மனைவியான திரௌபதி சாதாரண பணிப்பெண்ணாக வாழ் வதால், கீசகன் என்ற விராட நாட்டு ராணியின் சகோதரன் அவளை தொல்லை செய்வான். அவள் சமை யல்காரனாக வாழும் பீமனிடம் சொல்ல, பீமன் நள்ளிரவில் நடன சாலைக்கு கீசகனை வரச்செய்து கொலை செய்வான். முதலில் திரௌ பதி போல முக்காடு அணிந்து பீமன் உட்கார்ந்திருப்பான். பின்னர் சுயரூபத்தில் சண்டையிடுவான். உண்மையிலேயே விராட பர்வத் தில் அலியாக வாழ்வது அர்ஜுனன். தொடர்ந்து தமிழ் சினிமாவில் பெரிய ஆற்றல்காரர்கள் எளிமை யாக வாழ்வதும் ஒரு தருணத்தில் வீறுகொண்டெழுந்து அவர்கள் சுய ரூபத்தை காட்டுவதும் கதை நிகழ்வுகளாக இருந்துள்ளன. இது ஒரு தேசிய உருவகம் என்று கொள் வதில் தவறில்லை.

இந்த உருவகத்தின் மிகச்சிறந்த வெளிப்பாடாக 'பாட்ஷா' படத்தை கூறலாம். சாதாரண ஆட்டோ டிரைவரின் பாட்ஷா என்ற உண்மை சுயரூபம் அவ்வப்போது வெளிப் படும்போது நாம் சிலிர்த்துப் போய் விடுவோம். தங்கைக்கு மெடிகல் சீட் அட்மிஷன் வாங்கும் காட்சியில் நடப்பதை நினைத்துப் பாருங்கள். தங்கை வெளியேயிருந்து பார்த்துகொண்டிருப்பாள். உள்ளே மகா திமிராக பேசிய கல்லூரியின் உரிமையாளன் அண்ணனிடம் குனிந்து பணிந்து கும்பிடு போட்டுக் கொண்டிருப்பான். என்ன நடக்கிற தென்றே புரியாது. பெருவியப்பாக இருக்கும். 'பாட்ஷா' படம் அளவுக்கு சிறப்பாக விராட பர்வ உருவகத்தை செயல்படுத்திய படம் இருக்குமா என்று தெரியவில்லை.

'விஸ்வரூபம்' படத்தின் பிரச் சினையே அந்த விராட பர்வ உரு வகத்தை சரியாக பயன்படுத்தாது தான். பெண்தன்மை கொண்ட கதக் நடனக்காரன் விசுவநாதனாக கமல் அறிமுகம் ஆவதிலிருந்து அவரது உண்மை சுவரூபம் வெளிப்படுவது வரை இருபத்தெட்டு நிமிடங்களே இந்த மாற்று வடிவ வாழ்க்கை நீடிக்கிறது. இருபத்தெட்டு நிமிடத் திலும் நமது சுவாரசியத்தை அதிகரிக் கும்படியான சம்பவங்கள் எதுவும் இல்லை. கமலைப் பின் தொடரும் உளவாளி, அவனைக்கொல்லும் தீவிர வாதிகள், மனைவியின் நிறுவன அதி காரியுடன் அவள் உறவு என அதில் பாதி நேரம் கமலின் மாற்றுவடிவத் திற்கு தொடர்பில்லாத விஷயங்கள். எனவே, கமலின் சுயரூபம் விசுவரூ பமாக வெளிப்படும்போது நாம் அதை நோக்கி பெரிய எதிர்பார்ப்பு எதுவுமின்றித்தான் இருக்கிறோம். இந்தப் பெண்தன்மை கொண்ட கதக் நடனக்காரன் உண்மையில் யார் என்று கேள்வி நம் மனதில் தீவிரமாக உருவாகும் முன்பே பதில் கிடைத்துவிடுகிறது. வெகுஜன சினிமா வடிவத்தில் இடைவேளையின்போது நிகழவேண்டிய இந்த விசுவரூபம், படம் தொடங்கி அரை மணி நேரத்தி லேயே நிகழ்வது பொருத்தமில்லாமல் இருக்கிறது. அதற்குப் பிறகு தொடரும் ஆஃப்கானிஸ்தான் காட்சிகளில் பெரு மளவு ஒட்டவே முடியவில்லை. சுவாரசியம் குன்றுகிறது. என்னத் தான் வெகுஜன சினிமா, வணிக சினிமா என்பதில் திரைக்கதை பல்லிளிக்கும் என்றாலும், ஒரு சுவார சியம் என்ற அளவிலாவது சம்பவங் கள் கட்டமைக்கப்பட வேண்டும். இதில் அபத்தம் மட்டும் இருக் கிறது; சுவாரசியம் இல்லை. இப்படி திரைக்கதை கந்தலாக இருந்தாலும் இந்தப் படம் இப்போது வெற்றி கரமாக ஓடுவதுதான் வியப்பாக இருக்கிறது.

நியூயார்க் நகரத்தை தீவிரவாதி களிடமிருந்து காப்பாற்றும் திரைக் கதைக்கு ஒரு மணி நேரத்திற்கும் அதிகமான ஆஃப்கானிஸ்தான் முன் கதை தேவையேயில்லை. அந்தப் பகுதி இவ்வளவு நீளமாக இருப் பதற்கு எந்த நியாயமும் இல்லை. எல்லோரையும் தொந்தரவு செய்தி ருப்பது அந்தப் பகுதிதான். அப் படியொன்றும் அல் கொய்தா தீவிரவாதிகளின் மனோவியலை குறித்து புதிய வெளிச்சம் பாய்ச்சி விடவில்லை அந்தப் பகுதி. மிகத் தட்டையான பிம்பங்களாகவே அவர் கள் படைக்கப்பட்டுள்ளார்கள். உலகத்திற்கே பெரிய செய்தி சொல் வது போல, போலி அறிவிஜீவி பாசாங்குகள் இல்லாமல், சாதா ரணமான ஒரு சாகசப் படம் செய்தி ருந்தால் எந்தப் பிரச்சினையும் இல்லை.

மொத்தத்தில், கமலின் கமர்ஷி யலாக படம் செய்து, அதில் உலகை உய்விக்கும் தத்துவங்களையும் சேர்க்க முயற்சி செய்யும் ரெட்டை குதிரை சவாரி இந்தப் படத்தில் மிகப் பரி தாபமாக தோல்வியடைந்திருக்கிறது. அல் கொய்தா, இந்திய முஸ்லிம், அமெரிக்கா, ரா உளவு அமைப்பு என்று யாருக்குமே இந்தப் படம் நியாயம் செய்யவில்லை. எல்லாமே கேலிக்கூத்தாக மாறிவிட்டதாகத்தான் படுகிறது. இந்தப் படத்தை விமர் சனபூர்வமாக அலசி, இது எவ் வளவு அபத்தமான கதை என்று சொல்வதுதான் இன்று முக்கியமான வேலை. ஏதோ பெரிய செய்தி சொல் வதாக முயற்சி செய்யும் காட்சிகள் எதுவுமே, அந்த தூக்கு தண்டனை காட்சியைப் போல, மனதில் ஒட்டுவதாக இல்லை; வெறும் ஜோடனையாக துருத்திக்கொண்டு நிற்கின்றன. கமலின் திரைப்பட



ராஜன் குறை

வாழ்க்கையில் இது மோசமான சரிவு. ஒரு விதத்தில் விஜயகாந்த் தீவிரவாதிகளை வேட்டையாடும் மசாலா சினிமாவிலிருந்து இது பெரிதும் மாறுபட்டதாக இல்லை, இதன் எரிச்சலூட்டும் பாசாங்குகளை தவிர.

அம்ஷன் குமார்: அதே சமயம் இந்தப் படத்தில் இன்னுமோர் கவனிக்கத்தகுந்த அம்சம் இருக்கிறது. அவரைப் பற்றிய விமர்சனங்கள் கமல்ஹாசனை பாதித்திருப்பதாகவே தோன்றுகிறது. பொதுவாக அவர் படங்களில் படம் முழுவதும் எல்லாக் காட்சிகளிலும் அவரே தோன்றுவது போல இருக்கும். பிற

நடிகர்களெல்லாம் குரூப் போட்டோவிற்கு போஸ் கொடுப்பது போல அவருடன் வந்து நின்றுவிட்டு செல்வார்கள். இந்தப் படத்தில் அவர் தோன்றும் காட்சிகள் மிகவும் குறைவாக இருக்கின்றன. வில்லன் உமராக வரும் ர்ாகுல் போஸ் நிறையக் காட்சிகளில் வருகிறார். உண்மையில் கடைசியில் குண்டை வெடிக்காமல் செய்வது கூட அவர் மனைவியாக நடிக்கும் பெண்தான். ஒரு சாதாரண படத்தில் கதாநாயகன் மட்டும்தான் இதைச் செய்வான். ஜேம்ஸ்பாண்ட் படத்தில் அவர் மட்டும்தான் இதை செய்ய முடியும். ஆனால், இந்தப் படத்தில் கமல் ஒரு பெண்ணை இதைச் செய்ய அனுமதித்துள்ளார். கமலின் முக்கியத்துவம் குறைவாக இருப்பதும், அவர் வரும் ஃபிரேம்கள் புறாக்கள் வரும் ஃபிரேம்களைவிட குறைவாக இருப்பதும் கவனிக்கத்தக்க அம்சங்கள். ஒரு புறம் இப்படி தான் இயக்குனராகவும் தயாரிப்பாளராகவும் இருந்தும் திரையில் தன் முக்கியத்துவத்தை குறைத்துக் கொண்டாலும் அதை ஈடு செய்ய ஸ்பெக்டகிள் (spectacle) என்று சொல்லப்படும் பிரம்மாண்டத்தை காட்சியில் கொண்டுவர வேண்டும் என்று நினைக்கிறார். விருமாண்டியில் அருவாள் தூக்கியாகிவிட்டது. துப்பாக்கியை தூக்க வேண்டுமென்றால் தமிழ்நாட்டில் அதை செய்ய முடியாது. ஆஃப்கானிஸ்தான், அமெரிக்கா என்று போனால்தான் துப்பாக்கி, அணுகுண்டு என்றெல்லாம் கதை செய்ய முடியும். அதனால் படத்தை பிரம்மாண்டப் படுத்துகிறார். எத்தனை நாளைக்கு பொள்ளாச்சியிலேயே சுத்திக்கொண்டிருப்பது. அதனால் அமெரிக்கா. கமல் வணிகப் படத்திற்கான சுவாரசியத்திற்காகத்தான் இந்தக் கதையை உருவாக்கியிருக்கிறார்.

மோனிகா: படம் துவங்கும்போது சுவாரசியமான ஒரு பாலியல் அடையாளம் சார்ந்த பிரச்சினையுடன் துவங்குகிறது. கமல் 'அது' என்றுதான் குறிப்பிடப்படுகிறார். அவர் மனைவி அந்தப் பிரச்சினையை பேசுவதிலிருந்து படம் துவங்குகிறது. ஆனால், விரைவில் அவர் ஆண்மை வீறுகொண்டு எழுந்துவிடுகிறது. அதற்குப் பின் அவர் மனைவி அவரைப் பார்த்து வியந்துகொண்டேயிருக்கிறாள். இறுதியில் என் கணவரை விட்டு போகமாட்டேன் என்று, குண்டு வைக்கப்பட்ட கட்டடத்திற்குள் அவருடன் கூடவே செல்லும் பதிவிரதையாகி விடுகிறாள். துவக்கத்தில் கமலஹாசன் காட்டும் பெண்மையின் நளினம் குறித்த கேள்விகளுக்கு, எந்த அர்த்தமும் பின்னால் இருப்பதில்லை. ஆண்மையவாத சிந்தனையை முழுமையாக்கத்தான் அது பயன்படுகிறது என்பது ஏமாற்றமாக இருக்கிறது.

மத்திய கிழக்கு நாடுகளின் இஸ்லாமிய அரசியல் பற்றி பார்க்கும்போது 'டர்டில்ஸ் கான் ஃபிளை' (Turtle's Can Fly), 'காந்தஹார்' போன்ற திரைப்படங்கள், அவற்றின் கருத்தியல் எப்படி இருந்தாலும் காட்சிரீதியாக ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட பார்வைகளை, கருத்துக்களை சாத்தியப்படுத்தும் படங்களாக இருந்தன. 'விஸ்வரூபம்' ஜிகாதிகள் எப்படி உருவாகிறார்கள் என்ற வரலாற்றிற்கு நியாயம் செய்யவில்லை. அதற்கு எதிர்நிலையில் அமெரிக்காவிற்கு கூட நியாயம் செய்யவில்லை. எந்த கருத்தியலும் ஆராயப்பட முடியாத அளவு மேலோட்டமாகவும் குழப்பமாகவும்தான் கதை அமைந்திருக்கிறது. 'ஹே ராம்' படத்தில் கதாநாயகன் பரோடா மன்னரின் சதிக்கூட்டத்தில் கலந்துகொள்ளும் காட்சியை; இந்தப் படத்தில் ஓசாமா பின் லேடன் தோன்றும் குகையில் காஷ்மீரி இருக்கும் காட்சி நினைவுபடுத்துகிறது. ஆனால், இந்தப் படத்தில் கதாநாயகன் ரொம்பத் தெளிவாக இருக்கிறான்.

உங்கள் கடவுளுக்கு நாலு கையென்றால் எப்படி சிலுவையில் அறைவது போன்ற நகைச்சுவை வசனங்கள் நன்றாக இருக்கின்றன.

அம்ஷன் குமார்: கிரேஸி மோகன் வசனங்களை போன்றவைதான் அவை.

சுபகுணராஜன்: நீங்கள் இந்தப் படத்தின் கதையாடலை வைத்து அதை அணுகினாலும், நான் அதன் கருத்தியல் பின்னணியுடன் சேர்த்து முழுமையாகப் பேச வேண்டும் என்று நினைக்கிறேன். தடை செய்யப்பட வேண்டும் என்ற கோரிக்கையின் நியாயம் என்ன என்பதை பார்க்கவேண்டும். ஒரு சராசரி இஸ்லாமியரின் பார்வையில் இந்தப் படம் எப்படி செயல்படும் என்பதை யோசிக்கவேண்டும். ஒரு கலைப் படைப்பு, பேச்சுரிமை என்றெல்லாம் கூறி நாம் தடையை எதிர்த்தாலும் இந்தப் படம் அது போன்ற நிலைபாடுகளுக்கு தகுதியானதா? இஸ்லாமியருக்கு எதிரான ஒரு உளவியல் கமலிடம் செயல்படுகிறது. அவர் சொல்கிறார் 'ஒரு இந்திய முஸ்லீம் இந்தப் படத்தை பார்த்துவிட்டு பெருமைப்படுவார்' என்று. ஒரு சராசரி இஸ்லாமியன் அமெரிக்காவிற்கு எதிரான மனநிலையில்தான் இருக்கிறான் என்பதால், இந்திய இஸ்லாமியனான கதாநாயகன் அமெரிக்காவை காப்பாற்றுகிறான் என்ற சித்தரிப்பே எரிச்சலூட்டுவது. இப்படிப்பட்ட சித்தரிப்பில் இஸ்லாமியரோ கமலோ பெருமைப்பட என்ன இருக்கிறது?

ஒரு ரா ஏஜெண்ட் ஆஃப்கானிஸ்தான் போய் எதற்காக அல் கொய்தாவிற்கு பயிற்சி கொடுக்க

மொத்தத்தில், கமலின் கமர்ஷியலாக படம் செய்து, அதில் உலகை உய்விக்கும் தத்துவங்களையும் சேர்க்க முயற்சி செய்யும் ரெட்டை குதிரை சவாரி இந்தப் படத்தில் மிகப் பரிதாபமாக தோல்வியடைந்திருக்கிறது. அல் கொய்தா, இந்திய முஸ்லிம், அமெரிக்கா, ரா உளவு அமைப்பு என்று யாருக்குமே இந்தப் படம் நியாயம் செய்யவில்லை. எல்லாமே கேலிக்கூத்தாக மாறிவிட்டதாகத்தான் படுகிறது. இந்தப் படத்தை விமர்சனபூர்வமாக அலசி, இது எவ்வளவு அபத்தமான கதை என்று சொல்வதுதான் இன்று முக்கியமான வேலை.

வேண்டும்? இந்திய அரசின் மீது பாகிஸ்தான் கூறிவரும் குற்றச்சாட்டுகளை இந்தக் கதை உண்மையாக்குகிறது. தமிழக முஸ்லீம்கள் இப்படம் இந்திய அரசை தவறாக சித்தரிப்பதாக கூறியதை கேட்கும்போது பாவமாக இருக்கிறது. அவர்களுக்கு இருக்கும் அக்கறை கமல்ஹாசனுக்கு இல்லை. பலரும் கூறியதுபோல திரைக்கதையின் பலவீனத்தால் தேவையில்லாமல் காஷ்மீரி என்று பெயரை வைத்துக்கொண்டு ஆஃப்கானிஸ்தான் போகிறார் கமல்ஹாசன். அமெரிக்காவிற்கும் தாலிபனுக்குமான பிரச்சினையில் ராதலையிட வேண்டிய அவசியமென்ன? சாதாரண வெகுஜன சினிமாவிற்கு அப்பாற்பட்ட ஒரு சிந்தனையாக இருக்கிறது இது. இந்தியாவில் தாக்குதல் நடத்திய தீவிரவாதியை தேடிப்போனதாக காட்டினால் கூட அர்த்தம் இருக்கும். அப்படி எந்த முகாந்திரமும் இல்லாமல் அமெரிக்காவை ஆதரிப்பதற்காக இந்திய அரசின் ஏஜெண்ட் தீவிரவாதியாக நடித்து, அங்கே சென்று அல் கொய்தாவிற்கு பயிற்சி கொடுக்கிறான் என்பதெல்லாம் என்ன கற்பனையோ. டாஃபிக்கோ காஷ்மீரியோ, எப்படியோ இஸ்லாமிய அடையாளத்தை பிரச்சினைக்குரியதாக மாற்றுவதுதானே இதன் உள்நோக்கமாக இருக்கிறது? ஒரு கலைஞன், தன் உளவியலில் இடம் பெற்றுவிட்ட இஸ்லாமிய வெறுப்பை கட்டுப்படுத்திக்கொள்ள வேண்டாமா?

ராஜன் குறை: இந்தப் படத்தின் திரைக்கதை சார்ந்த அபத்தங்களுக்கு முக்கியத்துவம் கொடுக்கவேண்டும் என்று தோன்றியதால் இஸ்லாமிய சித்தரிப்பு குறித்து விரிவாக பேச வேண்டாமென்று நினைத்தேன். படத்தின் தயாரிப்பாளர், இயக்குநர் என்ற முறையில் கமலின் உளவியல் என்ன? அவர் நல்லவரா கெட்டவரா? என்ற பிரச்சினை விமர்சனத்திற்குத் தேவையற்றது. படத்தில் அவர் கதாபாத்திரம் இந்த நாயகன் காலத்து பிரச்சினையை மீண்டும் பேசுவதும் பொருத்தமில்லாமல் இருக்கிறது. தடை விவகாரத்தில் என்னுடைய வருத்தம், இஸ்லாமிய அமைப்புகள் இந்த விஷயத்தில் ஈடுபட்டிருக்க வேண்டாம் என்பதுதான். இது தொடர்பாக சுபகுணராஜன் கூறியதில் பல அம்சங்களை ஆராய வேண்டியுள்ளது.

முதலில் இஸ்லாமியர்கள், அமெரிக்காவிற்கு எதிரானவர்கள் என்பதில் தொடங்கவேண்டும். இஸ்லாமிய நாடுகள் பலவற்றின் ஆதிக்க சக்திகள் அமெரிக்காவுடன் கூட்டாளிகளாகத்தான் இருக்கிறார்கள். சவுதி அரேபியா மற்றும் எமிரேட் நாடுகளின் இஸ்லாமிய மூலதனம் என்பது அமெரிக்க பொருளாதாரத்தில் முப்பது சதவீதத்திற்கும் அதிகம் என்று 'ஃபாரன்ஹீட் 9/11' படத்தில் மைக்கேல் மூர் கூறுகிறார். பின்லேடன் குடும்பத்தில் ஓசாமா தவிர அனைவரும் புஷ் குடும்பத்தின் நெருங்கிய நண்பர்கள். அமெரிக்காவுடன் நட்பாக இருக்கும் அவர்களெல்லாம் இஸ்லாமியர்கள் இல்லையா? இஸ்லாமிய அணுகுண்டு வைத்திருக்கும் பாகிஸ்தான் அமெரிக்க படைகள் நாட்டில் தங்க, டிரோன் தாக்குதல் நடத்த அனுமதிக்கவில்லையா? இந்த முரண்பாடுகள் சிக்கலானவை.

இரண்டாவது பிரச்சினை, இஸ்லாமிய சிந்தனையாளர்களைப் பொறுத்தவரை, அரசியல் இஸ்லாம் சார்ந்த தீவிரவாத இயக்கங்கள் மதக் கருத்தாக்கங்களுக்கு தரும் விளக்கங்களை எதிர்த்து இயங்க வேண்டி இருப்பது. ஜிஹாத் என்பது உண்மையில் அகப்போராட்டமேயன்றி, புற எதிரிகளுடனான போராட்டம் அல்ல போன்ற கருத்துக்கள் அவர்களால் முன் எடுக்கப்படுகின்றன. இந்த நிலையில் தீவிரவாதிகளின் இஸ்லாமுடன் பிற இஸ்லாமியர்கள் அடையாளம் காண மறுப்பது மிக அவசியமானது. தொலைக்காட்சி விவாதங்களில் பல சமயம் அவர்கள் படிக்கும் குரானைத்தான் நாங்களும் படிக்கிறோம் என்று தமிழ் இஸ்லாமிய தலைவர்கள் சொன்னது வருந்தத்தக்கது. ஒரே குரானை வெவ்வேறு விதங்களில் படிக்கலாம் என்பதுதான் முக்கியமானது.

மூன்றாவதாக 'விஸ்வரூபம்' படத்தின் கருத்தியல் தேசியக் கருத்தியல். தேசத்தை பொறுத்தவரை தேசிய அடையாளத்தினுள் பிற அடையாளங்கள் எல்லாமே சுருக்கப்பட்டுவிட வேண்டும். அதாவது ஒருவருக்கு பல அடையாளங்கள் இருந்தாலும் இந்தியன் என்ற அடையாளமே பிரதானமானது என்று படிநிலையாக்கம் (hierarchies) செய்யப்படவேண்டும். தமிழனாகவும் இந்தியனாகவும் கொங்கு நாட்டானாகவும் இருக்கலாம். ஆனால், இந்தியன் என்ற அடையாளம் மற்றவற்றைவிட முக்கியமானதாக கருதப்படவேண்டும். அந்த டப்பாவிற்குள்தான் மற்ற டப்பாக்கள் இருக்க வேண்டும். இஸ்லாமியர்கள் விஷயத்தில், இஸ்லாம் சர்வதேச மதம் என்பதாலும், மெக்கா என்ற புனித தலத்தின் முக்கியத்துவத்தினாலும், அரபு மொழி குரானாலும் இஸ்லாமியர்கள் இந்திய அடையாளத்திற்குள் வருவார்களா என்ற ஐயம் தேசியவாத பொதுப்புத்தியை பிடித்து ஆட்டுகிறது. 'விஸ்வரூபம்' படத்தின் கதாநாயகன் டொஃபிக் இந்திய அடையாளத்தினுள், இஸ்லாமிய அடையாளத்தை அடைத்துக் காண்பித்து தேசத்தை வலுப்படுத்துகிறான்.

நாம் இத்தகைய மூர்க்கமான தேசியவாதத்தை விமர்சனபூர்வமாக அணுகும்போது என்ன சொல்ல வேண்டும்? ஒவ்வொருவருக்கும் பன்முக அடையாளங்கள் உண்டு. அந்த அடையாளங்கள் எல்லாமே சமமானவை. ஒன்றையொன்று அவை அடக்கி ஆளவேண்டிய தேவையில்லை. தேசிய அடையாளம் பிற அடையாளங்களை தனக்குக் கீழ் அடக்க வேண்டிய தேவை இல்லை என்றுதான் வலியுறுத்த வேண்டும். நான் முதலில் தமிழனா அல்லது இந்தியனா என்று என்னை யாரும் கேட்கக் கூடாது. முதலில் அஸ்ஸாமியனா இந்தியனா என்று கேட்கக் கூடாது. அப்போது இந்திய இஸ்லாமியர்களின் சர்வதேசப்

அம்ஷன் குமார்

பார்வையை நாம் இயல்பாக காண முடியும். ஆனால், அப்படி பார்க்கும்போது சர்வதேச இஸ்லாமியப் பார்வையையும் தீவிரவாத இஸ்லாமிய பார்வையும் நாம் வேறுபடுத்த வேண்டும்.

இஸ்லாமிய பண்பாடுகள் உலகிற்கு அளித்துள்ள கொடைகள் எண்ணற்றவை. பாக்தாத்தில் உருவான அல்ஜீப்ரா இல்லாவிட்டால் இன்று கம்ப்யூட்டர்கள் உருவாகியிருக்க முடியாது. எனவே, இஸ்லாமிய சர்வதேசம் என்பதையும், இஸ்லாமிய தீவிரவாதம் என்பதையும் ஒன்றாக்கும் பெரிய தவறை நாம் செய்துவிடக் கூடாது. இந்திய தேசியத்தின் ஒற்றை அடையாள வெறியை எதிர்க்கும் அதே நேரத்தில் இஸ்லாமிய மதத்தை, அரசியல் இஸ்லாமுடன், தீவிரவாத இஸ்லாமுடன் இணைத்துப் பார்ப்பதையும் கடுமையாக எதிர்க்க வேண்டும். இந்தப் படத்தில் மனம் புண்படுவதாக சொன்ன கருத்துக்களில் இத்தகைய தெளிவு இல்லாததுபோல எனக்குத் தோன்றியது.

அம்ஷன் குமார்: தெளிவாக இருந்ததாகத்தான் நினைக்கிறேன். இந்திய இஸ்லாம் வேறு, ஜிஹாதிகள் வேறு என்பதை தெளிவாக குறிப்பிடத்தான் செய்தார்கள்.

ராஜன் குறை: அப்போது எதனால் மனம் புண்பட்டார்கள் என்ற கேள்வி வருகிறது.

சுபகுணராஜன்: ராஜன் ஏன் இவ்வளவு பெரிய வாதத்தை முன் வைக்கிறார் என்று புரியவில்லை. ஜிஹாதிகளை எங்களுடன் தொடர்பு படுத்தாதீர்கள் என்பதுதான் இஸ்லாமிய அமைப்புகளின் முக்கிய கோரிக்கை. தமிழகத்திற்கு வந்தான் என்றும், தமிழ் பேசுகிறான் என்றும் ஏன் கூறுகிறீர்கள் என்றுதான் கேட்டார்கள்.

ராஜன் குறை: தமிழ் பேசுவது, தமிழ்நாடு வந்ததாக சொல்வது மட்டுமே பிரச்சினையாக கூறப்படவில்லை. நான் தொலைக்காட்சி விவாதங்கள் பலவற்றை கேட்டேன். நாங்கள் படிக்கும் குரான், நாங்கள் வணங்கும் இறைவன் போன்றவற்றை தீவரவாதிகளும் படிப்பதாக, வணங்குவதாக காட்டக்கூடாது என்றும் பலமுறை கூறினார்கள். அதில்தான் சிக்கல் ஏற்படுகிறது.

சுபகுணராஜன்: அது அடையாளப் படுத்தலின் பிரச்சினை இல்லையா? தமிழ்நாட்டில் உள்ளவர்கள் டெல்லியிலோ பிற மாநிலங்களிலோ உமர் என்ன மொழியில் பேசுகிறான், எந்த இடங்களுக்கு வந்ததாக சொல்கிறான் என்று கவலைப்படப் போவதில்லை. அவன் தமிழ்நாடு வந்ததாக சொல்வதுதான் பிரச்சினை. அதேபோல, குரான் தொடர்பான பிரச்சினை ஏன் வந்ததென்றால் நான் ஆஃப்கானிஸ்தானில் நடப்பதைத் தான் காட்டுகிறேன், உங்களுக்கு அதில் என்ன பிரச்சினை என்று கேட்டபோதுதான் வந்தது. குரான் வாசிப்பவர்கள் என்ற அடையாளம் தமிழ் முஸ்லீமிற்கு இருக்கிறது தானே? நீங்க என்ன சொல்றீங்கனா தீவிரவாதிகளோட அடையாளப் படுத்திக்காதீங்க, மதத்தோட அடையாளப்படுத்திக்கீங்கன்னு சொல்றீங்க. சல்மான் ருஷ்டி கூட மனம் புண்படும் உரிமை கிடையாதுன்னு சொன்னார் (there is no right to be offended). இது ஒரு வகையில் ஆதிக்க குரலாகத்தான் இருக்கும். யார் எந்த சூழ்நிலையில் மனம் புண்படுகிறார்கள் எனபதை நாம் பார்க்காமல் இருக்க முடியாது. எல்லோருமே ஒரேவிதமான சமூக நிலையில், அதிகார நிலையில் இல்லாதபோது சிறுபான்மையினர், விளிம்பு நிலை பகுதியினர் மனம் புண்படுவது என்பதும், அதை வெளிப்படுத்துவது என்பதும் நிகழத்தான் செய்யும். கலைஞர்களுக்கு அது குறித்து பொறுப்பு இருக்க வேண்டும்.

அம்ஷன் குமார்: உங்களுடைய வாதங்கள் கமலுடைய தனிப்பட்ட நிலைப்பாடு, இஸ்லாமியர்களுக்கு எதிரானது என்ற நிலையிலிருந்து வருவதாக தோன்றுகிறது. நான் அதை ஒரு வணிகரீதியான சமர சமாக, தேவையாகத்தான் பார்க்கிறேன். இந்திய முஸ்லீம்கள் குறித்த சந்தேகம், அவர்கள் தேசத்திற்கு ஆதரவானவர்களா, பாகிஸ்தான் கிரிக்கெட் டீமைத்தானே ஆதரிப்பார்கள், அவர்கள் தீவிரவாதிகள் போன்ற மேலோட்டமான கருத்துக்கள் பாமர மனநிலையில் பெருவாரியான சமூகத்தில் உண்டு. வணிக சினிமா அதை அனுசரித்து கதை சொல்வது அவர்களை சென்றடைய வசதியானது. இது போன்ற பாமர எண்ணங்களை மாற்றும் விமர்சன பூர்வமான படங்கள் வருவதில்லை. ஒரே பிம்பத்தை மீண்டும், மீண்டும் உருவாக்கும் படங்கள்தான் வருகின்றன. அதுதான் இந்தப் படத்தின் பிரச்சினையே தவிர இதில் பெரிய கருத்தியல் உள்நோக்கம், சூழ்ச்சியெல்லாம் இருப்பதாக தோன்றவில்லை.

சுபகுணராஜன்: அப்படி இல்லை. ஒரு கலைஞனுக்கு இருக்க வேண்டிய ஒரு சார்பின்மை, நடுநிலை கமல்ஹாசனிடம் தவறிக்கொண்டே இருப்பதாக தோன்றுகிறது. அவர் சாதி, மத அடையாளங்களை உதற முயற்சி செய்வதாக கூறுவது, அவற்றின் மீது அவருக்குள்ள ஈர்ப்பின் காரணமாகத்தான் என்று தோன்றுகிறது. ராஜன் கூறுவது போன்ற ஜாதி, மத அடையாளங்களை கடந்த விமர்சனப் பார்வையை கமல்ஹாசனால் செயல்படுத்த முடியவில்லை என்னும்போது பிறருடைய எதிர்வினையும் அதற்கேற்றார்போல அமைவதை தடுக்க முடியாது.

இந்திய முஸ்லீம்கள் குறித்த சந்தேகம், அவர்கள் பாகிஸ்தான் கிரிக்கெட் டீமைத்தானே ஆதரிப்பார்கள், அவர்கள் தீவிரவாதிகள் போன்ற மேலோட்டமான கருத்துக்கள் சமூகத்தில் உண்டு. வணிக சினிமா அதை அனுசரித்து கதை சொல்வது அவர்களை சென்றடைய வசதியானது. இதுபோன்ற பாமர எண்ணங்களை மாற்றும் விமர்சனபூர்வமான படங்கள் வருவதில்லை. ஒரே பிம்பத்தை மீண்டும், மீண்டும் உருவாக்கும் படங்கள்தான் வருகின்றன. அதுதான் இந்தப் படத்தின் பிரச்சினையே.

மொத்த படத்திலும் அமெரிக்காவிற்கு எதிராகப் பேசும் வசனங்களை அவரால் வைக்க முடியவில்லையே? ஒரே ஒரு கிழவி சொல்கிறாள். அவர்கள் வந்தார்கள், இவர்கள் வந்தார்கள், இப்போது நீங்கள் வந்திருக்கீறீர்கள் என்று. ஆனால், வலுவான விமர்சனக் குரல்கள் எங்கும் இல்லை. ஆஃப்ஃபானிஸ்தானில் நடந்த வரலாற்றை, அதன் சோகத்தை, அதில் அமெரிக்காவின் வில்லன் பாத்திரத்தை கமல்ஹாசனால் படித்து தெரிந்துகொள்ள முடியாதா? வேண்டுமென்றேதானே படிக்கவில்லை? பிறகு எப்படி அவரை சார்பற்றவர் என்று சொல்ல முடியும்? எனக்கென்னவோ இது அமெரிக்காவின் மூலதனத்தில் எடுத்த படம் என்றே தோன்றுகிறது.

ராஜன் குறை: என்னைப் பொறுத்தவரை ஆசிரியரின் உளவியல், சர்வதேச சதி குறித்த யூகங்கள், அணுகுமுறைகள் விமர்சனத்திற்கு உதவாது என்ற கருத்தே முக்கியமாகப் படுகிறது. இந்தப் படம் அமெரிக்க ஆதரவுப் படம் என்று சொல்லும் அதே நேரத்தில் அமெரிக்காவில் தடை செய்யவேண்டிய அளவு அந்த நாட்டை கேலி செய்வதாகவும் கேவலப்படுத்துவதாகவும் தோன்றுகிறது. நியூயார்க் நகரத்தை காப்பாற்ற துப்பில்லாமல் அவர்கள் எப்ஃ.பி.ஐ. திணறுவதும், இந்திய ரா ஏஜெண்டுகள் காப்பாற்றுவதும் சிரிப்பாக இருக்கிறது.

கமல்ஹாசனிடம் இன்னொரு பிரச்சினை இருக்கிறதோ என்ற சந்தேகம் எனக்கு உண்டு. அடையாளங்கள், வடிவங்கள் ஆகியவற்றினுள் பல்வேறு குணாதிசயங்கள் இருக்கலாம். இதைக் காட்டுவதற்காக அவர் பல தவறான திரைக்கதை முடிவுகளை செய்கிறார். அமெரிக்க ஜனாதிபதி பாரக் ஒபாமாவின் மூதாதையர்கள் ஆஃப்ரிக்க இஸ்லாமியர்கள். படத்தில் நியூயார்க் நகரத்தை அணு ஆயுதத்தால் தகர்க்க முன்வருபவன் ஒரு நைஜீரிய கறுப்பின முஸ்லீம். இது ஒரு அபத்தமான புத்திசாலித்தனம். இந்தச் சித்தரிப்பு கறுப்பின மக்களுக்கு எதிரானது என்ற எண்ணமே அவருக்கு தோன்றுவதில்லை.

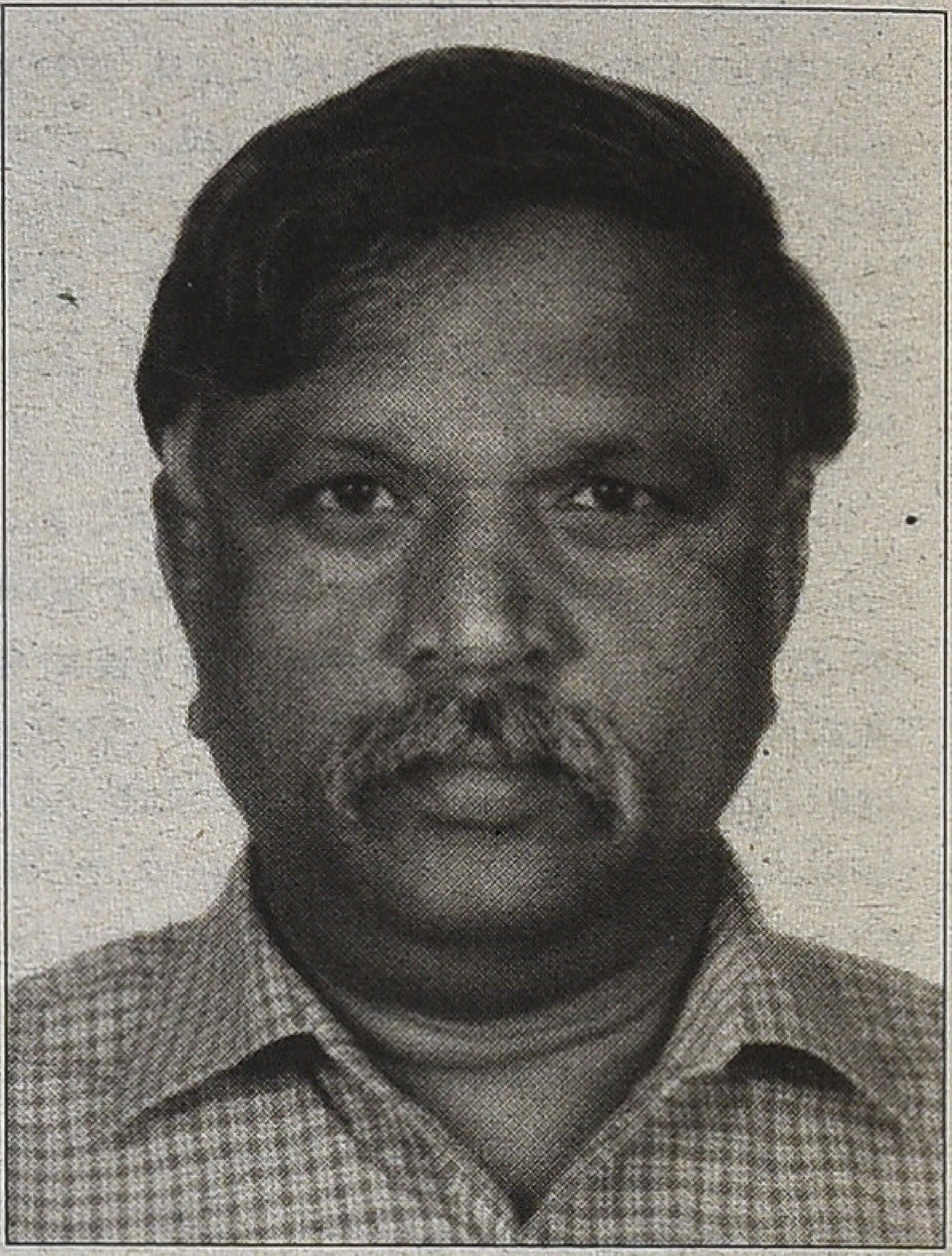
வேணுமணி: வணிகப் படத்திற்கு ஏற்றபடியான கதை சொல்லும் திறமைகூட இல்லாமல் விஸ்வரூபம் எடுக்கப்பட்டுள்ளது என்றுதான் நான் நினைக்கிறேன். பெண்மை மிகுந்த கதக் நடனக்காரரின் பகுதியை இடைவேளை வரை கொண்டு வந்து, அவரது உண்மை அடையாளம் குறித்த சஸ்பென்ஸை அதிகரித்து பின்னர் உண்மை வெளியாகி தீவிரவாதிகளை எதிர்கொள்வதை மட்டும் செய்திருந்தால், சரியாக சம்பவங்களை அமைத்திருந்தால் நன்றாக இருந்திருக்கும். அப்படி செய்யாததால் படம் வெறும் பிரம்மாண்ட காட்சியமைப்புகளையும் ஹீரோயிசத்தையும் நம்பி மட்டும் செயல்படுவதாக இருக்கிறது.

அம்ஷன் கூறியதுபோல வணிக தேவைகளுக்காக இஸ்லாமியர்களின் தீவிரவாத பிம்பத்தை இந்தப் படம் பயன்படுத்துகிறது என்றால், அதை மாசுக்கட்டுப்பாடு போல தடை செய்வதில் தவறில்லைதான். இதில் கருத்தியலோ தத்துவமோ இல்லாமல் இருக்கலாம். ஆனால், வணிக நோக்கிற்காக மோசமாக சித்தரிக்கும் குணம் இருக்கிறது. அது இஸ்லாமியர்களுக்கு எதிரானதுதானே.

ராஜன் குறை: இந்த வாதத்தில் எனக்கு உள்ள பிரச்சினை, எங்கே வெகுஜன மனோவியலும் வணிக நலன்களும் சந்திக்கின்றன என்ற கேள்விதான். வெகுஜன மனோவியலில் தேசம் என்பது ஒரு நல்ல சக்தி. தேசபக்தி என்பது கடவுள் ப்க்தி போல. அதன் காரணமாகத்தான் தேசம் என்பது உலகில் சாத்தியமாகிறது. அப்படிப்பட்ட தேசத்திற்கு நல்லது என்ன, கெட்டது என்ன என்ற அடிப்படையில்தான் வெகுஜன கதைகள் உருவாகின்றன. வணிக நலன்கள் அதையொட்டி அவற்றைப் பயன்படுத்துகின்றன. வணிக நலன்களை காரணம் காட்டி நாம் வெகுஜன மனோவியலை புறக்கணிக்க முடியாது. அப்படி புறக்கணித்தால் அதை விமர்சன ரீதியாக எதிர்கொள்ள முடியாது. இங்கே விமர்சன மனோபாவம் என்பதை வெகுஜன மனோபாவத்திற்கு எதிராக நிறுத்துவது ஒன்றுதான் நாம் செய்யக் கூடியது. அந்த அடிப்படையில்தான் நான் தடை என்ற அரசு சார்ந்த செயல்பாட்டை எதிர்க்கிறேன்.

சுபகுணராஜன்: தேசம் என்ற கருத்தாக்கத்தை, தேசியம் என்ற கருத்தியலை பரப்புவதே அரசுதானே? அரசின் செயல்பாட்டால்தான் இவை வெகுஜன ஆதரவை பெறுகின்றன. நீங்கள் எப்படி தேசியத்தை வெகுஜன மனோவியல் சார்ந்ததாக சொல்கிறீர்கள் என்று தெரியவில்லை.

அம்ஷன் குமார்: தேசத்தின் இறையாண்மை பாதிப்படையும்'



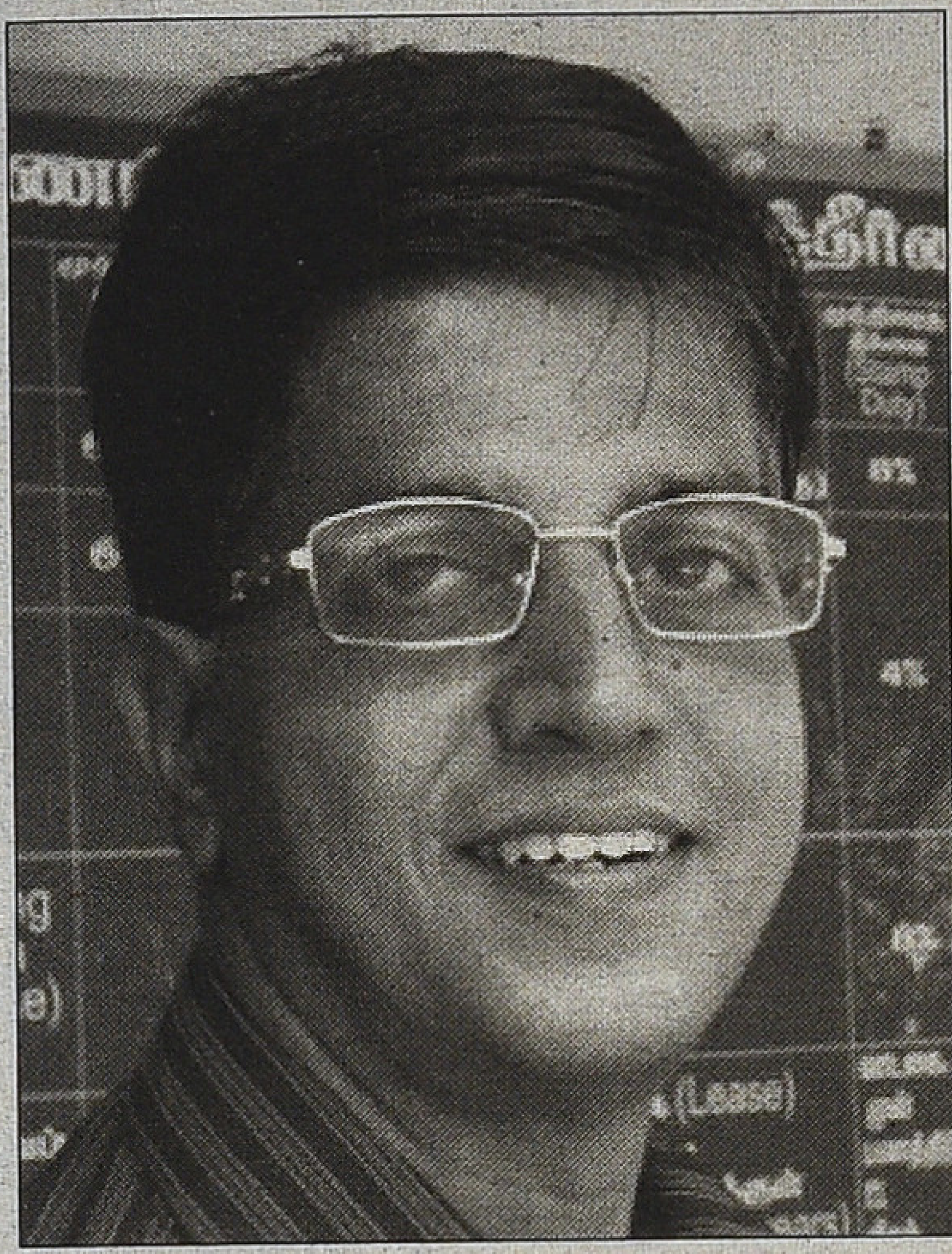
சுபகுணராஜன்

போதுதான் தேசியம் என்ற கருத்து முன்னால் வருகிறது. கார்கில் போரைப்போல.

சுபகுணராஜன்: அதிலும் எல்லா நெருக்கடியிலும் இஸ்லாமியர்களைத்தான் நாம் எப்போதும் இந்த தேசத்தை சேர்ந்தவனா என்று கேள்வி கேட்கிறோம். இறையாண்மையை நிறுவுவது என்பது இஸ்லாமியர்களிடம் வரும்போது கூர்மைப்படுகிறது. பாகிஸ்தான் தனி நாடாக ஆனதிலிருந்து இந்தப் பிரச்சினை தனித்துவமானதாக இருக்கிறது.

ராஜன் குறை: தேசியம் வெகுஜன உளவியல் சார்ந்ததா என்பது முக்கியமான கேள்விதான். எமில் தர்க்கைம் என்பவர் கூட்டுத்தொகுதிகள் (solidarity) என்பது குறித்து அதிகம் சிந்தித்தவர். பல்வேறு குறியீடுகளை அடிப்படையாக வைத்து குழுமங்கள் உருவாகின்றன. மதம், இறை மற்றும் மூத்தோர் வழிபாடு, மொழி, இனம் என்று பல்வேறு அடிப்படைகளில் மனித தொகுதிகள் சேர்ந்து இயங்குகின்றன. இவற்றில் ஒன்றாக தேசம் என்ற கருத்தாக்கமும் இயங்க முடியும் என்பதில் சந்தேகமில்லை. இறைவன், மன்னன், இறையாண்மை என்ற வரிசையில் தேசமும் வருகிறது. தேசிய எழுச்சிகள் வெகுஜன ஆதரவு பெற்றவை.

ஹிட்லருக்கு எதிராக ரஷ்ய படைகள் போர்முனைக்கு சென்ற போது ''பீட்டர் தி கிரேட்'' என்ற மன்னன் குறித்த பெருமித உணர்வுடன் சென்றனவே அன்றி, லெனின் ஸ்டாலினின் கம்யூனிஸ அரசு குறித்த பெருமிதத்துடன் செல்லவில்லை.



ஸ்ரீகுமார்

வேணுமணி

மோனிகா

தேசம் என்ற உணர்வு வெகுஜன உளவியல் சார்ந்தது என்பதை பல உதாரணங்களுடன் விளக்க முடியும். நல்லது, கெட்டது பாகுபாட்டில் தேசத்திற்கு உகந்தது, எதிரானது என்பதை நிச்சயம் சேர்த்துக்கொள்ள முடியும். அரசின் நவீன வடிவம் குறித்து மக்களுக்கு புரியாமல் போகலாம்; ஆனால், தேசம் என்ற உருவகம் புரிந்துவிடும். கார்கில் போருக்கு சாதாரண மக்கள் கூட எவ்வளவு உணர்வுபூர்வமாக நிதி திரட்டினார்கள்!

ஸ்ரீகுமார்: கமலஹாசன் படம் வெளிவந்த பிறகு ஒரு பேட்டி கொடுத்தார். அதில் படத்தின் இரண்டாம் பாகம் பற்றி கூறிவிட்டு, அதற்கு தடை விதித்தால் நான் நாட்டை விட்டே சென்றுவிடுவேன் என்று இப்போதே அறிவித்தார். இந்தத் தடை இல்லாமல் படம் வெளியாயிருந்தால் படம் நிச்சயம் இந்த அளவு ஓடியிருக்காது. வட இந்தியாவில் இவ்வளவு அரங்குகள் வெளியிட்டிருக்க முடியாது. தமிழகத்திலும் ரசிகர்களின் ஆரவாரம் அரசு தடை விதித்ததற்கு எதிரான மனநிலைதான். இல்லாவிட்டால் எந்த ஆரவாரமும் இருந்திருக்காது.

இப்படத்தில், கமல் விசுவரூபம் எடுத்தவுடனேயே படம் விழுந்து விடுகிறது. ஆப்கானிஸ்தான் காட்சிகளுடன் ஒன்ற முடியவில்லை. பின்னர் நடப்பதிலும் பெரிய சுவாரசியம் இருப்பதில்லை. ஏதோ இங்கும் அங்கும் வேகமாகச் செல்கிறார்கள். அவ்வளவுதான். இந்தப் படத்தை பிரமோட் செய்ய ஏதேதோ செய்து பார்த்தார் கமல். 'லார்ட் ஆப் தெ ரிங்ஸ்' புரொட்யூசர் என்னை படம் எடுக்க சொல்லியிருக்கிறார் என்றார்; டிடிஹெச்சில் வெளியிட்டு தப்பிக்கலாம் என்று பார்த்தார்; கடைசியில் அவருடைய அதிர்ஷ்டம் இருபத்து நாலு அமைப்புகள் எதிர்த்து தமிழக அரசு தடை செய்து பெரிய விளம்பரத்தை உருவாக்கித் தந்தது. 95 கோடி முதல் என்கிறார். அதற்கான பலன் பண்டத்தில் இல்லை. எப்படியோ தப்பித்துவிட்டார். தர்மசங்கடமாக, ஆக்வார்டாக இருந்தது படம் பார்க்கும்போது. மோசமான படைப்பை பார்ப்பதில் வரும் சங்கடம் அது.

ராஜன் குறை: இந்தப் படத்தின் திரைக்கதையிலுள்ள தர்க்க ரீதியான பிரச்சினைகள் ஒன்றிரண்டை மட்டும் இங்கே கூற விரும்புகிறேன்.

1. கமலஹாசன், ஆண்ட்ரியா, சேகர் கபூர் குழுவினருக்கு அல் கொய்தா தீவிரவாதிகளின் இருப்பிடம் தெரிந்துவிட்டது. அவர்கள் தகவல் பரிமாறிக்கொள்ளும் ஆண்டீக் ஷாப் வரை எல்லா நடமாட்டமும் தெரிந்துவிட்டது. நியூயார்க்கை தகர்க்கும் குண்டு தயாராகிவிட்டது என்றும் தெரிந்துவிட்டது. அந்த நிலையிலும் கூட தகவல்களை எஃ.பி.ஐ., சி.ஐ.ஏ. போன்ற உளவு நிறுவனங்களிடம் பகிர்ந்துகொள்ளாமல் ரா அமைப்பு தனித்து இயங்க வேண்டியதன் தேவை என்ன? எதற்காக கமல்ஹாசன் வீட்டில் கூடி திட்டம் போடுகிறார்கள்? அதற்குப் பதில் நேராக எஃ.ப்.பி.ஐ.யிடம் செல்ல வேண்டியதுதானே?

2. அணுகுண்டை அதனுடன் இணைத்த செல்போனுக்கு போன் செய்து வெடிக்க வைக்க முடியும் என்றால் அதை எங்காவது மூலைக் காட்டில் வைத்துவிட்டு விமானத்தில் கிளம்பும்போது உமர் போன் செய்துவிடலாமே? எதற்காக அந்த நைஜீரிய இஸ்லாமியன் உடலெல்லாம் சவரம் செய்துகொண்டு உயிர் துறக்க வேண்டும்?

3. கமலை எஃ.பி.ஐ. துரத்தும்போது உமர் எப்படி அவனும் சேர்ந்து துரத்துகிறான்? எஃ.பி.ஐ குறித்து அவனுக்கு எந்தக் கவலையும் கிடையாதா?

4. அமெரிக்காவில் மேற்படிப்பு படிக்க இயற்பியல் படித்த பெண்ணுக்கு விசா கொடுக்க மாட்டார்களா? எத்தனை மாணவர்கள் ஆண்டுதோறும் மேற்படிப்பிற்காக உதவித்தொகையுடன் அமெரிக்கா செல்கிறார்கள்? அதற்காக எதற்கு போலி கல்யாணம் செய்துகொள்ள வேண்டும்?

இந்தத் திரைக்கதையைப் பார்த்துவிட்டு பாரி ஆஸ்போர்ன் கமலை படம் இயக்க கூப்பிட்டார் என்பதை நம்பமுடியவில்லை.

சுபகுணராஜன்: வணிக ரீதியான நோக்கங்கள் இருந்தாலும், வெகுஜன மனோவியலுடன் சேர்ந்து படத்தை எப்படி எடுப்பது என்பது முக்கியம். இந்தப் படத்தின் பிரச்சினை, அது வெகுஜன மனோவியலுக்கும் வணிக வடிவத்திற்கும் கூட உடன்பட்டதாக இல்லை என்பதுதான். ■

கடல்

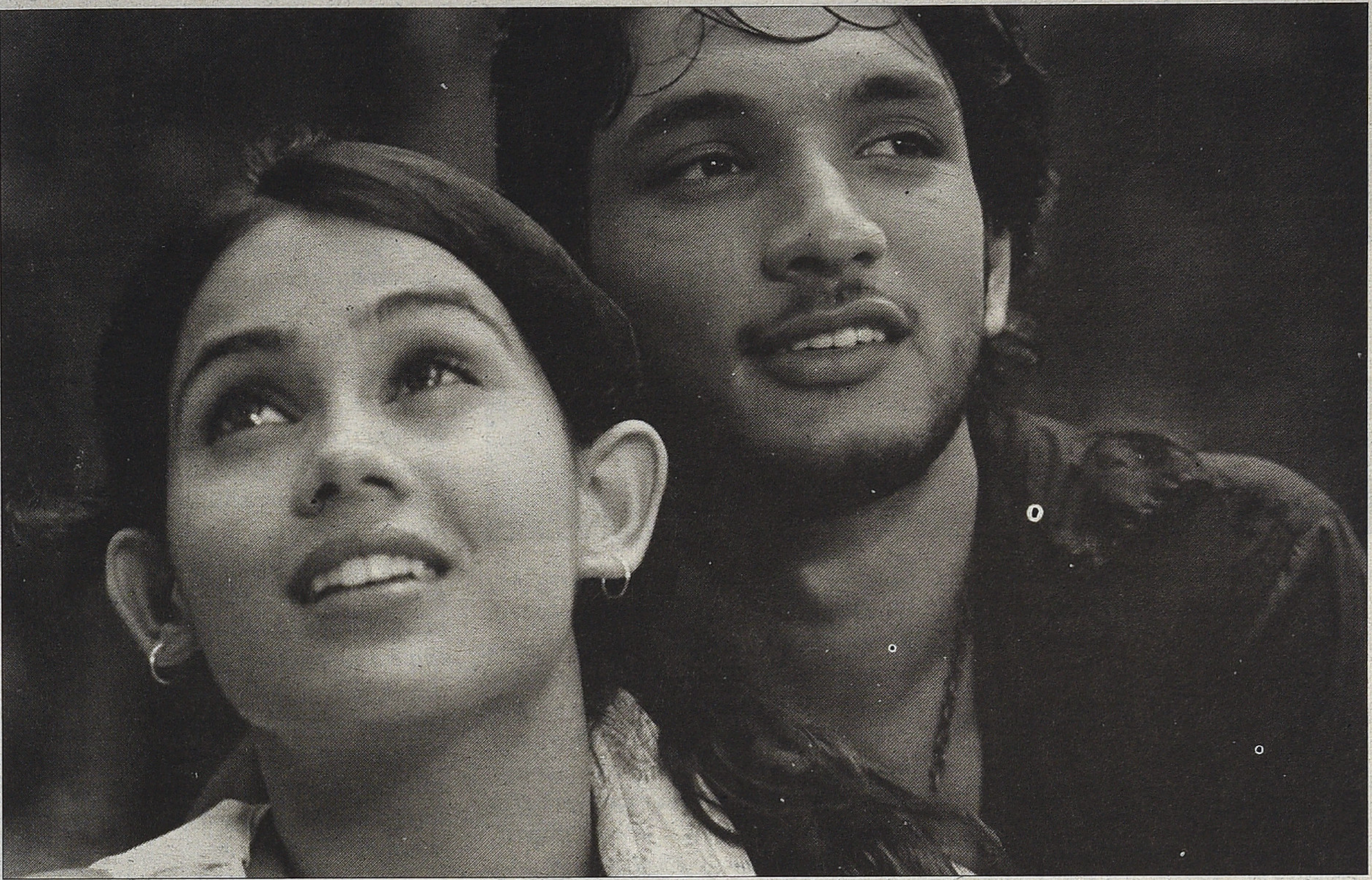
நங்கூரமில்லாத நாட்டுப்படகு

இரா. ப்ரபாகர்

‘**நா**யகன்’, 1987இல் வெளிவந்த போது தமிழ் சினிமாவின் புதிய சகாப்தம் தொடங்கிவிட்டதாகக் கருதியோர் உண்டு. அதற்கான காரணங்களும் இருக்கவே செய்தன. செய்நேர்த்தியும் கலையம்சங்களும் கைகூடிய ஒரு படைப்பாக நாயகன் அமைந்திருந்தது. காட் ஃபாதரின் தழுவல் என்பதையும் மீறி ‘ஹாலிவுட் நடப்பியலை’ (Holly wood realism) புதிய அழகியலாக தமிழுக்கு இறக்குமதி செய்திருந்தார் மணிரத்னம். மீண்டும் 1992இல் ‘ரோஜா’ படத்தின் மூலம் ‘இந்திய சினிமா’ ஒன்றைக் கட்டமைக்க முயன்று வெற்றிகரமாக அதைச் சாதித்தும் காட்டினார். தொடர்ந்த அவரின் படங்கள் மூலம், ஹாலிவுட் படங்களைச் சிலாகித்து வந்த நடுத்தரவர்க்கத்தினரின் அபிமானம் பெற்றவரானார். ‘1 டீஸ்பூன் சமூகப் பிரச்சனை, 4 டீஸ்பூன் நடிகர்கள், 5 டீஸ்பூன் செய்நேர்த்தி’ என்பது போன்ற அவரின் ஃபார்முலா இந்தியா முழுவதுமான இயக்குநர்களை சலனப்படுத்தவே செய்தது. இந்த ஃபார்முலா நம் சாலையோர தள்ளுவண்டிகளின் ‘சைனீஸ் நூடுல்ஸ்’ அளவுக்கு கடந்த பத்தாண்டுகளில் மலிவாகப் போய்விட்டதை மணிரத்னம் உணர்ந்தாரில்லை. இந்த மாதிரி சாலையோர சைனீஸ் உணவுகள் சலித்த நிலையில் தமிழன் கொஞ்சம் வாய்க்கு ருசியாகச் சாப்பிட நினைப்பதைப் பற்றி மணி கவலைப்படுவதாய்த் தெரியவில்லை. அவருக்குத் தன் திறன்மீது (Craft) மீது இருக்கும் அளவுக்கதிகமான நம்பிக்கை பார்வையாளர்களை அசடர்களாய் எண்ணச் செய்துவிடுகிறது போலும்.

ஒரு ஊரில் ஒரு மிக நல்லவரும் ஒரு மிகக் கெட்டவரும் இருக்கிறார்கள் என்று கதையை ஆரம்பிப்பது உங்களுக்கே நியாயமா மணி சார்? நம்ம அசோகன், நம்பியார் சாமி எல்லாம் போய் புல் முளைத்து காலம் ப்ல ஆகிவிட்டது. முதலில் நல்லவன் கெட்டவன் என்ற இருமை எதிர்வாக மனிதர்களைப் புரிந்துகொள்ள முடியாது / கூடாது என்பதுதான் கடந்த இருபதாண்டுகளில் நிகழ்ந்திருக்கும் முக்கியமான மாற்றம். ஆனால், ஒரு பாதிரியாகப் பயின்றவர் ஏன் இத்தனை குரூரங்களைத் தனக்குள் பதியம் போட்டு வைத்திருந்தார்? இன்றைய வாழ்க்கைச் சூழல், மனிதர்களைச் சுழற்றி அடிப்பதில், அவர்கள் மனதில் உறங்கிக் கொண்டிருக்கும் கடவுளும் மிருகமும் எப்போது விழிக்கும் என்பதை உணரமுடியாமல் இருப்பதையே, இன்றைக்கு உலகம் முழுமையும் மிகச்சிறந்த திரைப் படங்கள் சித்தரிக்க முயற்சி செய்கின்றன. ‘CRASH’ என்றொரு அருமையான ஹாலிவுட் படம் நினைவுக்கு வருகிறது. ஏன் தமிழின் ஆகச்சிறந்த படமான ‘ஆடுகளம்’. நெருக்கமான உறவுகளுக்குள் குரோதமும் பொறாமையும் புற்றிலிருந்து சர்ப்பமாய் வெளிக்கிளம்புவதை ஒரு பண்பட்ட திரைக்கதையாக உருமாற்றியிருந்த வெற்றிமாறனும் நம் நினைவுக்கு வருகிறார்.

மணிசார் உங்களுடைய பிரச்சனையே வெற்றிமாறன், அமீர், பாலா வகையறாக்கள் தான். அவர்கள் பயணப்படுகிற அடித்தள, விளிம்புநிலை மனிதர்களின் உலகத்திற்குள் சென்று வர ஆசைப்படுகிறீர்கள். ஆனால், அதற்கான எளிமையும் நேர்மையும் உங்களிடம் இருக்கிறதா? உங்களுடைய மேல் தட்டு நடுத்தரவர்க்க அழகியல் கண்ணாடியை அணிந்துகொண்டு ஒருபோதும் உங்களால் அடித்தட்டு மக்களின் வாழ்வியலுக்குள் பிரவே

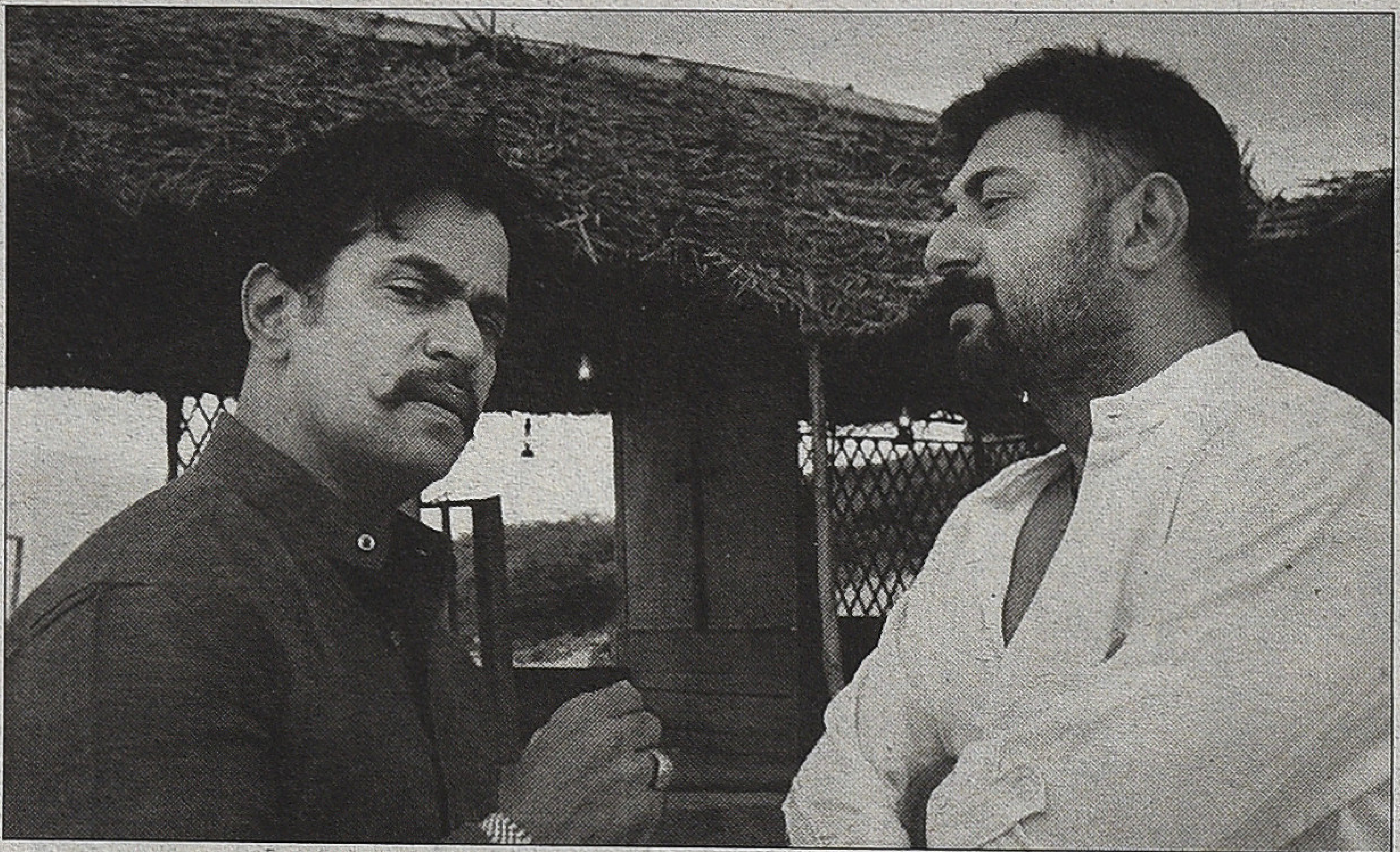


சிக்க முடியாது. இந்தக் கதைக் களத்திற்குள் அரவிந்தசாமியும், அர்ஜுனும், வெய்யிலில் காயவைக்கப்பட்ட கௌதமும், போஷாக்கு அதிகமான உங்கள் நாயகியும் கல்யாண வீட்டுக்குள் எருமை புகுந்தது போல் நடமாடுவதாகத் தோன்றவில்லையா? அந்தக் கறுப்பு மனிதர்களுக்கு மத்தியில் உங்கள் வெளுத்த பாத்திரங்கள் அபத்தமாகத் தோன்றவில்லை? 'பருத்திவீரன்', 'சுப்ரமண்யபுரம்', 'காதல்', 'ஆடுகளம்' படங்களின் பாத்திரங்களை முன்னுதாரணங்களாய் தமிழர்கள் பார்த்தாகி விட்டதே.

உங்கள் புரிதலில் மீனவர் வாழ்க்கை என்பது அழுக்கு, கூச்சல், அநாகரிகம், தூஷணம், குடி இவைதான். இதற்குள் உங்களுடைய சினிமா செட் போன்ற செயற்கையான பாத்திரங்கள் எப்படியாவது ஒரு கதையைக் கண்டெடுத்து உங்களிடம் சேர்ப்பிக்கத் துடிக்கிறார்கள். பார்வையாளர்களும் கொடுத்த காசுக்கு என்னதான் கதை என்று படம் முழுக்கத் தேடுகிறார்கள். அது கடலும் கடற்கரையாகவும் இருப்பதால் ஆளாளுக்கு ஒன்றை கையில் வைத்துக்கொண்டு இதுதான் கதை என சமாதானப்பட்டுக் கொள்கிறார்கள். எல்லார் கைகளிலும் செத்த மீன்களும் சிப்பிகளும்தான். ஒருவர் கையிலும் முத்துக்கள் இல்லை.

இப்படத்தில் எல்லோருமே ஏன் அதீதமாய் நடந்துகொள்கிறார்கள். தேவைக்கதிகமான நல்லவரான அரவிந்தசாமி; அதே போல் உலகின் மொத்த கெட்டவைகளையும் உருட்டித் திரட்டி விழுங்கியதைப் போல அர்ஜுன்; அந்த மொத்த கடல்புறத்திலும் கச்சடா பிடித்த, அழுக்கான, கத்திப் பேசுகின்ற, வசவுகளைப் பொழிகின்ற, புதியவர்களிடம் நாகரீகமில்லாமல் நடந்துகொள்கின்ற, ஆலயத்திற்குப் போகாத ஜனங்கள்; உலகின் ஒட்டுமொத்தப் புறக்கணிப்பிற்குள்ளான நாயகன்; கவர்ச்சியாகத் தெரியக்கூடிய, ஆனால் அப்பாவித்தனத்தின் மொத்த உருவமான நாயகி; இவ்வளவு அதீதங்களும் ஏன் ஓரிடத்தில் ஒன்றிணைகிறார்கள்? வேறென்னத்துக்கு. எப்படியாவது படத்தை ஓட வைக்கத்தான்.

ஒரு மீனவக் குப்பத்தில் பாலியல் தொழிலாளி ஒருத்தி செத்துப்போய் விட, அவளை நன்கு தெரிந்த, அவளுடன் உடல் தொடர்பு வைத்திருக்கக் கூடியவர்கள் எனக் கருதத்தக்கவர்கள், அவளை ஒரு நாயைப்போல தூக்கிப்போய் மடங்காத காலை மண்வெட்டியால் வெட்டி, ஒடித்து அமுக்குகிறார்கள். இவற்றையெல்லாம் கண்ணீருடன் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் குழந்தைதான் உங்கள் நாயகன். எல்லா விதமான புறக்கணிப்புக்கும் ஆளாகும் அவன் ஒரு பொறுக்கியாய் வளர்கிறான். சிறுவயதில் கொடூரமான அனுபவங்களால் மன முதிர்ச்சியற்ற குழந்தை மனதோடு உலாவும் நாயகி. இவர்களின் மன உலகத்துக்குள் பார்வையாளர்கள் நுழைய முயற்சிக்கும் போது, ஒரு கனவுப் பாடலால் பார்வையாளர் முகங்களில் காறி உமிழ்கிறீர்கள். அந்தப் பாத்திரங்கள் பற்றிய மனப் பிம்பங்களைச் சிதைத்து, மணற்பரப்பில் சேட்டுவீட்டுச் செல்லப்பிள்ளைகள் போல் இருவரும் கும்மாளமிடும் பாடல். இந்தக் 'கனவு' நாயகன் நாயகி இருவருடைய பார்வையிலும் (point of view) உருவானதில்லை. இது உங்களின் வக்கிரமான பார்வையில் உருவான பாட்டு. பாடலின் மெட்டு, பாணி, நடனக் கலைஞர்கள், அவர்களின் உடை, நடன வடிவமைப்பு எல்லாம் நீங்கள் சொல்ல முயற்சிக்கும் கதையோடு



என்னவிதமான உறவுகொள்கிறது? உங்கள் படைப்பு நேர்மைக்கு இது ஒரு சோறு.

சரி சார், கதை எந்தக் காலத்தில் நடக்கிறது? குறைந்தது 200 வருடங்களாக கத்தோலிக்கத் திருச்சபைகள் இருக்கின்றன. கத்தோலிக்கம் மிகவும் நிறுவனமயமான சமயம். அப்படி ஒரு அழகான ஆலயத்தை ஏன் பாழடைய விட்டார்கள்? பின் திடீரென ஆலயத்தைக் கூட்டிப் பெருக்க பாதர் ஏன் வந்தார்?. அவருக்கு ஒதுக்கப்பட்ட வேலை என்ன? எல்லோர் கழுத்திலும் சிலுவையைத் தொங்கவிட்டிருக்கும் அவ்வூர் மக்கள் ஏன் கோயில் பக்கம் போகமாட்டார்கள்?

கடந்த சில ஆண்டுகளில் 'மீனவர்கள்' என்ற வார்த்தை தமிழகத்தில் இரண்டு விசயங்களை நினைவுபடுத்தும். ஒன்று இலங்கை ராணுவத்தால் உயிரிழக்கும் விரட்டப்படும் ராமேஸ்வரம் மீனவர்கள். இரண்டாவது கூடங்குளம் மீனவர்கள். இந்த நூற்றாண்டின் மகத்தான 'அணு உலைக்கு எதிரான போராட்டத்தை' மிகவும் கட்டுப்பாட்டோடு நடத்திக் கொண்டிருப்பவர்கள் கூடங்குளம் மீனவக் கிராமங்களைச் சார்ந்தவர்கள். அவர்களின் அரசியல் செயல்பாட்டிற்குப் பின்னால் கத்தோலிக்கத் திருச்சபை இருப்பதும் வெளிப்படை. எட்டத்தில் இருக்கும் காஷ்மீர் பிரச்சனையையும் மும்பைக் கலவரத்தையும் பேசமுற்பட்ட உங்களால் ஏன் நீங்கள் வாழும் மாநிலத்தில் இருக்கும் ஒரு அசாதாரணப் பிரச்சனையைப் பேச முடியாமல் போகிறது? காவல் துறையே வன்முறையை வழிமொழிந்து அதன்மூலம் பிரச்சனையைத் திசை திருப்ப முயன்றபோதும், மிகுந்த கட்டுப்பாட்டுடன் தங்கள் போராட்டத்தைத் தொடரும் மீனவ சமுதாயம் ஏன் மணி சாரை ஈர்க்கவில்லை. மாறாக அவர் புனைவில் மீனவர்களை ஒரு காட்டுக் கும்பலாகச் சித்தரிக்க விரும்புகிறார். மணி சித்தரிக்கும் விதமாக இருந்த ஒரு மீனவ சமுதாயம், நகர்ப்புற படித்த வர்க்கத்தினரால் கற்பனை செய்து பார்க்க முடியாத ஜனநாயக வழியிலான போராட்டங்களை மாதக்கணக்காய் நடத்திக் கொண்டிருக்கும்போது ஏன் இப்படியொரு சித்தரிப்பு? நிலமைகள் இப்படியெல்லாம் இருக்கும்போது ஏன் மணி சாருக்கு 'இப்படியொரு' மீனவக் குப்பத்தைப் படைக்கத் தோன்றியது? 'ஒரு படைப்பாளி அவனறியாமலேயே தன் வியாதியையும் தன் படைப்பில் ஊற்றுகிறான்' என்று லூயி பாஸ்டரோ யாரோ சொன்னது இதைத் தான் போலும்.

இந்தப் படைப்பில் ஜெயமோகனின் பங்கு என்னவாக இருந்திருக்கும்? என்று யோசிக்காமலிருக்க இயலவில்லை. இவ்வளவு அபத்தமாக ஜெயமோகன் எந்தப் புனைகதையையும் எழுதியதில்லை என்பதால் பழியை அவர்மேல் மொத்தமாய் சுமத்தக்கூடாது என்றே சொல்வேன். சினிமாவில் இயக்குநர் கரையிலிருந்து மீன்பிடிக்க விரும்பினால் எழுத்தாளர் பக்கத்தில் உட்கார்ந்து தூண்டிலுக்குப் புழு எடுத்துக் கொடுக்கலாம். இயக்குநர் குட்டையில் இறங்கினால் எழுத்தாளரும் உள்ளே இறங்கி தன் முகத்திலும் சேற்றைப் பூசிக்கொண்டு நிற்கவேண்டியதுதான். ஜெயமோகன் பூசிக்கொண்டது அப்படித்தான். மேலும், சமீபத்தில் மிகச்சிறந்த படைப்பான 'அறம்' எனும் கதைத் தொகுப்பை எழுதியவரும் அவர்தான். ஒருவகையில் அத்தொகுப்பின் நீட்சிதான் இந்தக் கதையின் மையம். ஆனால், மணிரத்னத்தின் தேவை பெரியது. அதை ஒரு இலக்கியவாதி இட்டு நிரப்பிவிடவும் முடியாது. 'ரோஜா' திரைப்படத்தின் மூலம் அவர் உருவாக்கியிருக்கும் 'இந்தியத் திரைப்படம்' என்ற பார்முலா அவருக்கு வேறுமாதிரியான நிர்பந்தங்களை உருவாக்கியுள்ளது. இந்தியா முழுவதையும் தன் சந்தையாக மாற்ற நினைக்கும் மணிரத்னத்தால் எப்படி திட்டவட்டமாக கதை நடக்கும் இடத்தையும் காலத்தையும் பிரச்சனைகளையும் கதையாக்க முடியும்? இராவணனிலும் இதே பிரச்சனைதான். அவருக்குப் 'சமூகப் பிரச்சனை' என்பது ஊறுகாய்தான். மையம் கேளிக்கைதான். காஷ்மீர், காடு, கடல் எல்லாமே அவருக்கு 'லொக்கேஷன்'தான்.

அடுத்து இந்தப் படத்தில் மணியால் ஏமாற்றப்பட்டவர்களில் பிரதானமானவர் ஏ.ஆர்.ரஹ்மான். வழக்கமான அவருடைய பாணி காட்சியமைப்புகள் பாடல்களைச் சிறுமைப்படுத்துகின்றன.

இவ்வளவு மெனக்கெட்டு எழுதிக் களைப்பதற்கான காரணம், உணர்வுபூர்வமான காட்சிகளை நேர்த்தியாகக் கையாளக்கூடிய சொற்ப இயக்குநர்களில் ஒருவர் நீங்கள். குறிப்பாகக் காதலை அழகாகச் சொன்னவர்களில் நீங்கள் ஒருவர். 'அலைபாயுதே' போன்ற கதைக் களங்களைக் கையாள்வதில் உங்கள் பாணி தனிதான். ஆனால், திறமையாலும் தொழில்நுட்பத்தாலும் எல்லாவற்றையும் கையாண்டுவிடலாம் என்கிற தன்னம்பிக்கைதான் உங்கள் தொடர் தோல்விகள். மேலும், சின்ன மீனைப் போட்டு பெரிய மீனைப் பிடிக்கும் உங்களின் வணிகத் தந்திரம்.

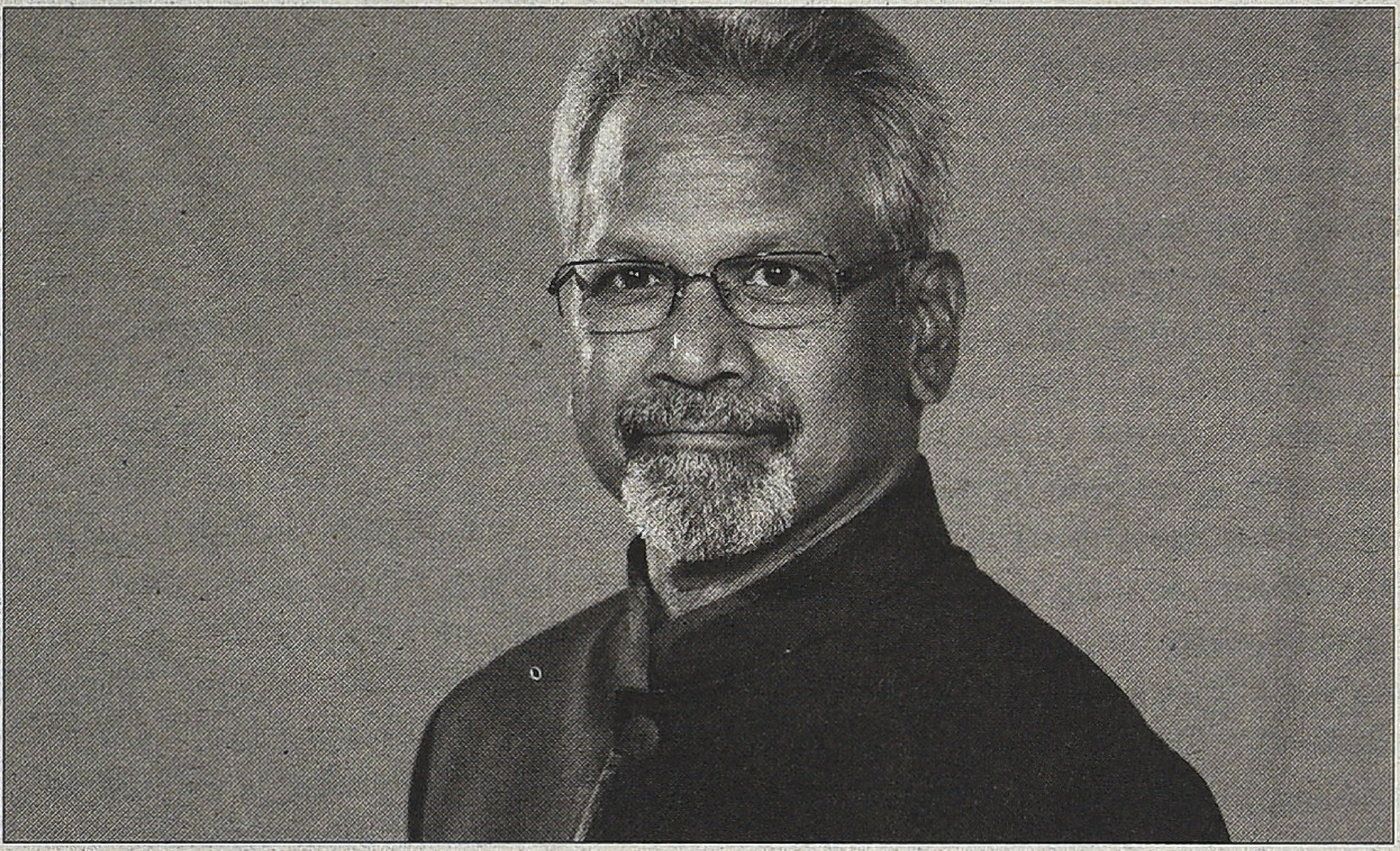
ஆற்றைப் பல வழிகளில் கடக்கலாம். நீங்கள் படகில் கடக்கலாம் என்கிறீர்கள். ஆனால், நீந்திக் கடப்பதுதான் உண்மையான அனுபவம். அடித்தள மக்களின் வாழ்வியலை, அழகியலைப் புரிந்துகொள்வதும் அப்படிப்பட்டதுதான். ■

காவு வாங்கிய கடல்

சேரலாதன்

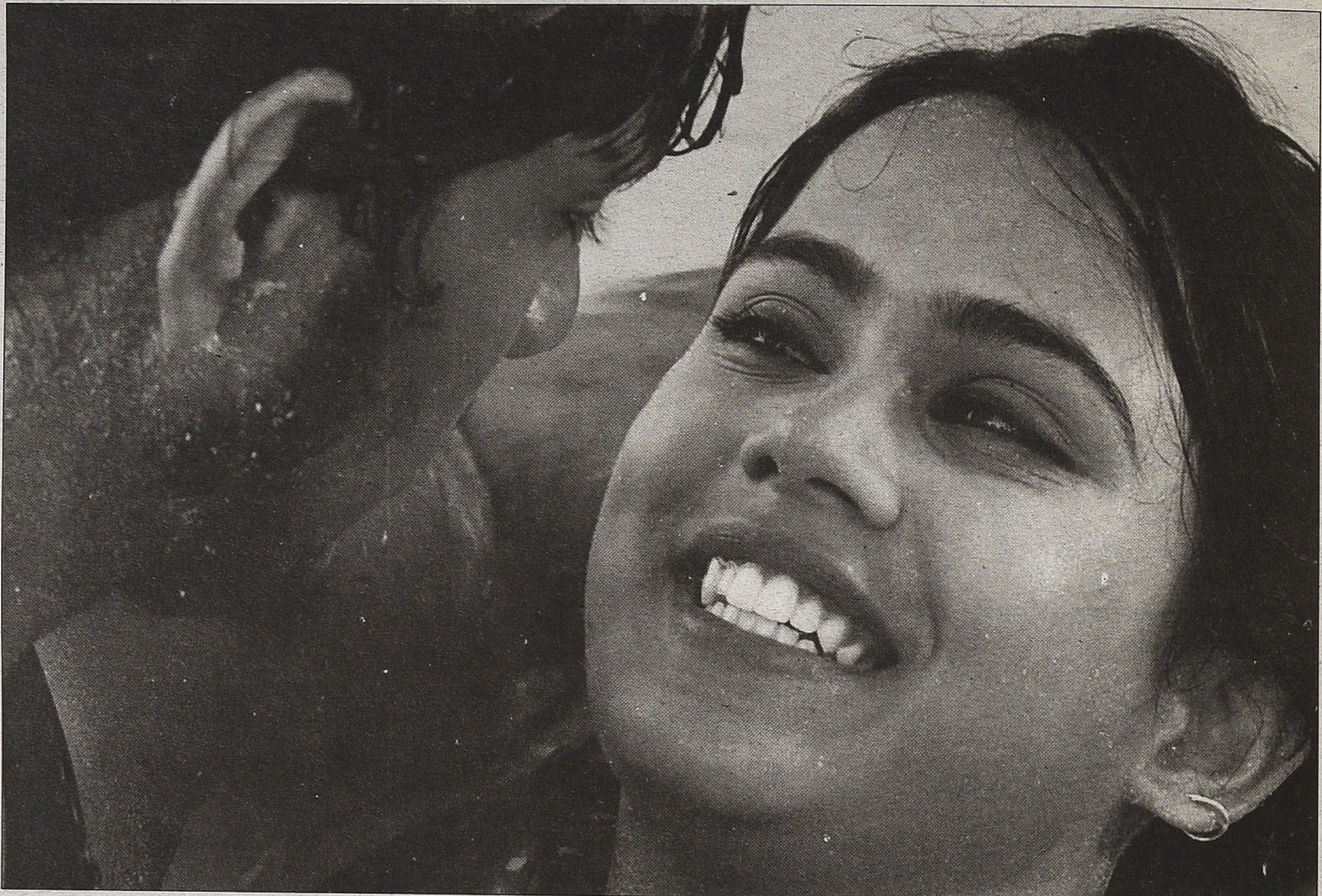
ஆர்வமுடன் வருபவர்களையும் தற் செயலாக ஒதுங்குவோரையும் கடல் சில நேரங்களில் காவு வாங்கிவிடும். மணிரத்னத்தின் 'கடல்', பலவற்றை காவு கொண்டு இருப்பினும் அவற் றுள் முதன்மையான சிலவற்றை குறித்தே இக்கட்டுரை.

'கடல்', நன்மைக்கும் தீமைக்குமான முரணை இரு வேறு மனித உடல்கள் வழி சொல்ல முயற்சித்துள்ளது. பாதிரியார் பயிற்சிப் பள்ளியில் பயிலும் அவ்விருவரின் (அரவிந்த் சாமி, அர்ஜுன்) மோதலை இடை யிடையே ஊறுகாய் போலக் காட்டிவிட்டு, கதை மீனவ ஊரில் திரிகிறது. அங்கு, தந்தை யாரென உறுதிப்படுத்தப்பட முடியாத, வேசி என இகழப்படும் ஒரு பெண்ணின் மகனான நாயகன் (கௌதம் கார்த்திக்); கண்முன் தந்தையால் தாய் கொலை செய்யப்படுவதைப் பார்த்ததால் மூன்று வயதோடு உறைந்து போன நாயகி (துளசி நாயர்); இவர்கள் இடையேயான காதல்(?). அடிக்கடி சாத்தான், நன்மை, தீமை, அன்பு, பாவம் போன்ற சொற்களோடு நகரும் படம் ஒரு வழியாக முடிந்துவிடுகிறது.


மணிரத்னம்

நிற்க, இனி, காவு கொடுக்கப் பட்டவை...

மீனவர்கள் தமிழ்ச் சமூகத்தின் தொல் இனக்குழுவினருள் ஓர் அங் கம். பிறருக்கான உணவுக்காகவும் உழைக்கும் மரபினர். கடந்த கால் நூற்றாண்டிற்கும் மேலாக தமிழகக் கடற்புர மீனவர்கள் சந்தித்து வரும் நெருக்கடி வரலாறு காணாதது. ஏனெனில், அவர்கள் புழங்கும் கடல்சார்வெளி, சமீப காலங்களாக 'புவிஅரசியல்' (Geo–Political) சார் வெளியாக மாற்றப்பட்டு விட்டபடி யால் ஏற்பட்டுள்ள இக்கட்டான நிலையின் துயர விளைவு, தமிழக மீனவர்களின் தலையில் மட்டும் சிங்களக் கடற்படையினரின் தொடர் தாக்குதல்கள். அது நமது மீனவர்களது வாழ்வியலையும் இருத் தலையும் கேள்விக்குள்ளாக்கி வருகிற

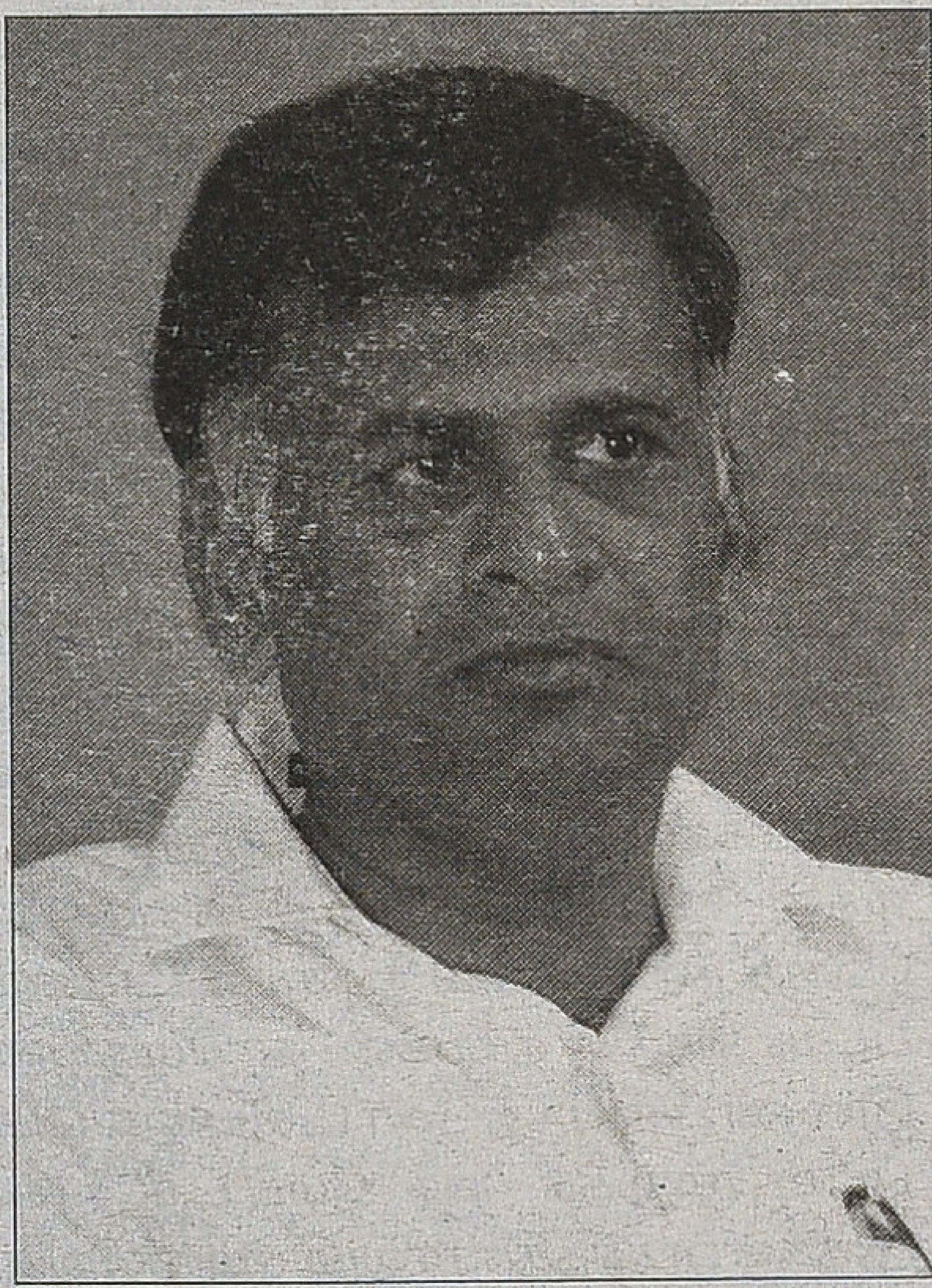


சமகாலத்தில், ‘கடல்’ திரைப்படம் அதே மீனர்வர்களைக் களமாகக் கொண்டு வெளிவந்துள்ளது. மீனவர்கள் குறித்து வெளிவரும் அரிதான பதிவுகளுள் ஒன்று. ஆனால், மிக வன்மமாக இழிவு செய்யும் படம் இது. படம் முழுவதும் கும்பல் கும்பலாக வருகிறார்கள்; கும்பலாக இயங்குகிறார்கள்; கும்பல் மனப்பான்மையோடு செயல்படுகிறார்கள். மணிரத்னத்தின் திரைமொழி வழி, படத்தில் காட்டப்பட்டுள்ள மீனவர்களில் ஒருவர்கூட ‘நல்லவர்’ கிடையாது. ஒரே ஒரு நல்லவரும் அந்த கிராமத்திற்குக் கிறித்தவ மறைபணி ஆற்றவரும் பாதிரியார் மட்டுமே. பாரம்பரியமிக்க ஒரு தொல் சமூகத்தினைப் பற்றியதான இக்காட்சிப் படிமங்கள் அவர்களது வரலாற்றை அழிக்கும் பணியினை மிகச் செவ்வன செய்கின்றன.

கிறித்தவம், அதன் இறையியல் போன்றவற்றைப் பயன்படுத்திக் கொண்டிருக்கும் படம், அதனை நேர்மையாகப் பதிவு செய்ததாகத் தெரியவில்லை. தத்துவார்த்த அடிப்படையில் மதங்களை அணுகும் தன்மை, இந்தியத் துணைக்கண்டத்திற்கும் பொருந்தாது என்பதே உண்மை. சாதியினை இயங்கியல் கண்ணியாகக் கொண்ட சமூகங்களில் மதம் என்பது அரசியல் சார்ந்த நிலைப்பாடே ஆகும். மதமற்றவர்கள் ‘இந்துவாக’ கணக்கெடுப்பில் பதிவு செய்யப்பட்டது அதிகாரத்தை நோக்கிய ஓர் அரசியல் செயல்பாடே. அவ்வாறே கிறித்தவத்தை, இஸ்லாத்தை ஏற்றது. தற்காப்பு அரசியல் சார்ந்ததும் ஆகும். மேலிருந்து எல்லோரையும் ‘இந்து’ வாக்கியது போன்றதல்ல, தமிழக மீனவர்கள் கிறித்தவத்தை தழுவியது. மக்கள் தங்களைத் தற்காத்துக்கொள்ள விருப்பமுடன் ஒப்புக்கொடுத்த நிகழ்வு அது. இத்தகைய வரலாற்றுப் பின்னணியுடைய மீனவர்களின் ஊரில், கிறித்தவ தேவாலயம் கைவிடப்பட்டு சிதைந்த நிலையில் உள்ளதான காட்சிக் கோர்வையும், புனரமைக்கப்படும் தேவாலயத்தின் சுவரில் சிறுவன் சிறுநீர் கழிக்கும் காட்சியும், யாருடைய ஆன்மாவின் விருப்பம் என்பது தேவனுக்கே வெளிச்சம். பாதிரியார்களுடன் முரண்பட்டாலும் தேவாலயத்தினையும் திருப்பரியையும் அம்மக்கள் ஒருபோதும் கைவிட்டதில்லை.

‘படைப்பாளி’ சமூகத்தின் மனச்சாட்சியாகவும், சமகாலத்தையும் தாண்டி, சிந்தித்து, நகர்த்தத் தெரிந்த நுட்பமாகவும் விளங்குபவர். தமிழில் திரைப்படம் அறிமுகம் ஆன காலம் முதல் தமிழ்ப் படைப்பாளிகளுக்கும் அதற்குமான உறவு நல்லவிதமாக இல்லை. இன்றுவரை அப்படியே; ‘கடல்’ படம் இது குறித்த ஓர் உரையாடலின் அவசியத்தை வலியுறுத்துகிறது. இலங்கைக் கடற்படையினால் தமிழ்நாட்டு மீனவர்கள் 500க்கும் மேற்பட்டோர் கொல்லை செய்யப்பட்டுள்ளது குறித்து இருவேறு வசனங்கள் திரைப்படங்களில் உள்ளன. இரண்டையும் எழுதி இருப்பவர் ஒருவரே. இந்நிகழ்வு குறித்து ‘நீர்ப்பறவை’ படத்தில் மீனவர்களின் பக்கம், அதாவது நியாயத்தின் பக்கமிருந்து எழுதப்பட்டுள்ளது. ‘கடல்’ படத்தில் மீனவர்களுக்கு எதிராக எதிரிகளும் சொல்லத் தயங்கும் அநியாயமான முறையில் பதிவு செய்யப்பட்டுள்ளது. நமக்கு எழும் கேள்வி இவற்றுள்

எதில் வசனகர்த்தாவின் ஆன்மா உள்ளது என்பதே. ஆனால், இதில் ஒரு சிக்கல் என்னவெனில், திரைப்பட வசனம் தொடர்பாக முன்பு ஒரு பிரச்சனை வந்தபோது, அந்தப் படத்திற்கு வசனம் எழுதிய எழுத்தாளர் பொது மேடையில், ஒரு படத்தில் இடம்பெறும் எல்லா வசனங்களும் வசனகர்த்தாக்களால் மட்டும் எழுதப்பட்டது இல்லை என்று நேர்மையாகக் குறிப்பிட்டது. அவ்வகையில் பார்த்தால் மணிரத்னம் இவ்விதமான மக்கள் விரோத வன்மத்தினை மிக இயல்பாகக் காட்சிப் படிமங்களாக மாற்றும் முயற்சியினைத் தொடர்ந்து செய்து வருபவர். அவ்விதத்தில் அவர் மீனவர்களின் பிரச்சனையினைச் சரியாகக் குறிப்பிட்டிருந்தால் மட்டுமே ஆச்சரியமாகும். இத்தகைய இரண்டுவிதமான (நீர்பறவை, கடல்) சூழலில் எது உண்மையாயினும் அதனைப் படைப்பாளி ஏன் செய்ய நேரிடுகிறது. பட்டிமன்ற பேச்சாளர் அல்லவே படைப்பாளி. இதனைக் கடந்து கரையேற வேண்டியது படைப்பாளிக்கும் திரைத்துறைக்குமுள்ள கூட்டுப்பொறுப்பே ஆகும். காத்திருப்போம்.



ஜெயமோகன்

சென்சார் போர்டு ஒரு படத்திற்கு சான்று அளித்துவிட்டால் அதற்கு எதிராகப் பேசுவதும் கூட கொடிய குற்றம் போல சித்தரிக்கப்பட்ட காலம் இது. 'கடல்' திரைப்படம் பெற்றுள்ள தணிக்கைச் சான்று 'யூ' ஆகும். குழந்தைகள், பெரியவர்களின் துணை இன்றி தனியாகப் பார்க்க முடியும் என்பதே அதற்கு பொருள். இந்தப் படம் தொடங்கிய சில நிமிடங்களிலேயே இந்தப் படத்திற்கு எப்படி இந்த சான்று கிடைத்தது என்ற விடை தெரியாத கேள்வி எழுந்துவிட்டது.

பதம் பார்க்க இரு காட்சிகள்: கதை மீனவர்களின் ஊரில் தொடங்கும் முதல் காட்சியில், மழை பெய்கிற இரவில் தாயுடன் படுத்திருக்கும் சின்னஞ்சிறிய சிறுவனை எழுப்பி வெளியில் அமர்ந்து காவல் இருக்கச் சொல்லிவிட்டு உறவுகொள்ளச் செல்லும் ஒருவன், சற்று நேரத்தில் அவனது தாய் இறந்து விட்டதை சொல்கிறான். பிறகு, வேசை என முத்திரை குத்தப்பட்டதால், புதைக்கக் கல்லறையில் இடம் இல்லாததால் கடற்கரையில் ஐஸ் பெட்டியில் புதைக்க முற்படுகின்றனர். அவளது கால் பெட்டிக்குள் அடங்காமல் நீட்டிக் கொண்டு உள்ளது. நக்கலுடன், உடனே ஒரு மண்வெட்டியினைக் கொண்டு கொத்தி, கொத்தி சிதைத்துப் பின் கடக் என்ற ஒலியுடன் ஒடித்து பெட்டிக்குள் திணிக்கும் காட்சி. அந்தப் பச்சிளம் பாலகன் கண் முன்பே நடக்கிறது. அடுத்து, குட்டிச் சிறுமியின் கண் முன்பாக அவளின் தாயினை மாடியில் இருந்து தள்ளி கொலை செய்யும் காட்சி. அவ்வாறே மூளை வளர்ச்சி உறைந்து போன பெண் பிரசவம் பார்க்கும் வக்கிரமான காட்சி அமைப்பும். 'சூப்பர் சென்சார் போர்ட்' என செவி அடைக்க தொலைகாட்சிப் பேட்டிகளில் பேசிக்கொண்டே இருந்தவர்கள் ஒரு முறை மேற்சொல்லப்பட்ட காட்சிகளைப் பார்த்துவிட்டு பேசுவது அனைவருக்கும் நல்லது.

குழந்தைகள் மீதான வன்மம் ஏன் என்பது புரியவில்லை. மேற்சொல்லப்பட்ட காட்சிகளோடு பல காட்சிகளில் திரையிலும் அரங்கிலும் குழந்தைகள் சாட்சியாக வைத்துப் படம் நகர்கிறது. ஆங்கிலப் படங்களைப் பார்க்கிற திரை நண்பர்கள் அந்தப் படங்களில் குழந்தைகள் மரியாதையுடனும் பொறுப்புடனும் எவ்வாறு நடத்தப்படுகிறார்கள் என்பதை எப்படி மறந்து போகிறார்கள்? நினைவு வரட்டும்.

'மணிரத்னத்தின் இமேஜ்' என்பது தமிழில் சராசரியாகப் படம் எடுப்பவர்களிலிருந்து மாறுபட்டது. அவரது காட்சி அமைப்பு, வசனக்குறைவு போன்றவை ஒருவிதமான வித்தியாசத்தின் மீதான ஈர்ப்பாகத் தமிழகத்தில் இருந்தது. உண்மைதான். பரவலாக நம்பினார்கள். அவையெல்லாம், நமது வீடுகளுக்குள் ஸ்டார், ஹெச்பிஓ போன்ற ஆங்கில சேனல்கள் தெரிவதற்கு முன்புவரை. ஒரு நாளைக்கு குறைந்தபட்சம் இரண்டு ஆங்கிலப் படங்களைப் பார்க்கின்ற வாய்ப்புள்ள இன்றைய காலத்தில் அந்த பழைய இமேஜ் மங்கலாகி வந்தது. அதனை இந்தப் படம் முழுவதுமாகக் காலி செய்துவிட்டது என்றே சொல்லலாம். படம் தொடங்கிய இருபது நிமிடங்களில் பார்வையாளரிடமிருந்து ஒரு குரல்: 'தலைவர் சச்சின் மாதிரி வி.ஆர். ஆஸ். குடுத்திடு' என்றது. மணிரத்னத்தின் படங்கள் மீது மயக்கம் கொண்டிருந்த எளிய ரசிகனின் மனசாட்சியின் குரல் அது. இடைவேளையில் பலரும் 'இராவணன்', 'குரு' எல்லாம் இந்தப் படத்திற்கு எவ்வளவோ தேவலை என உணர வைத்துவிட்டதே என ஆதங்கப் பட்டனர்.

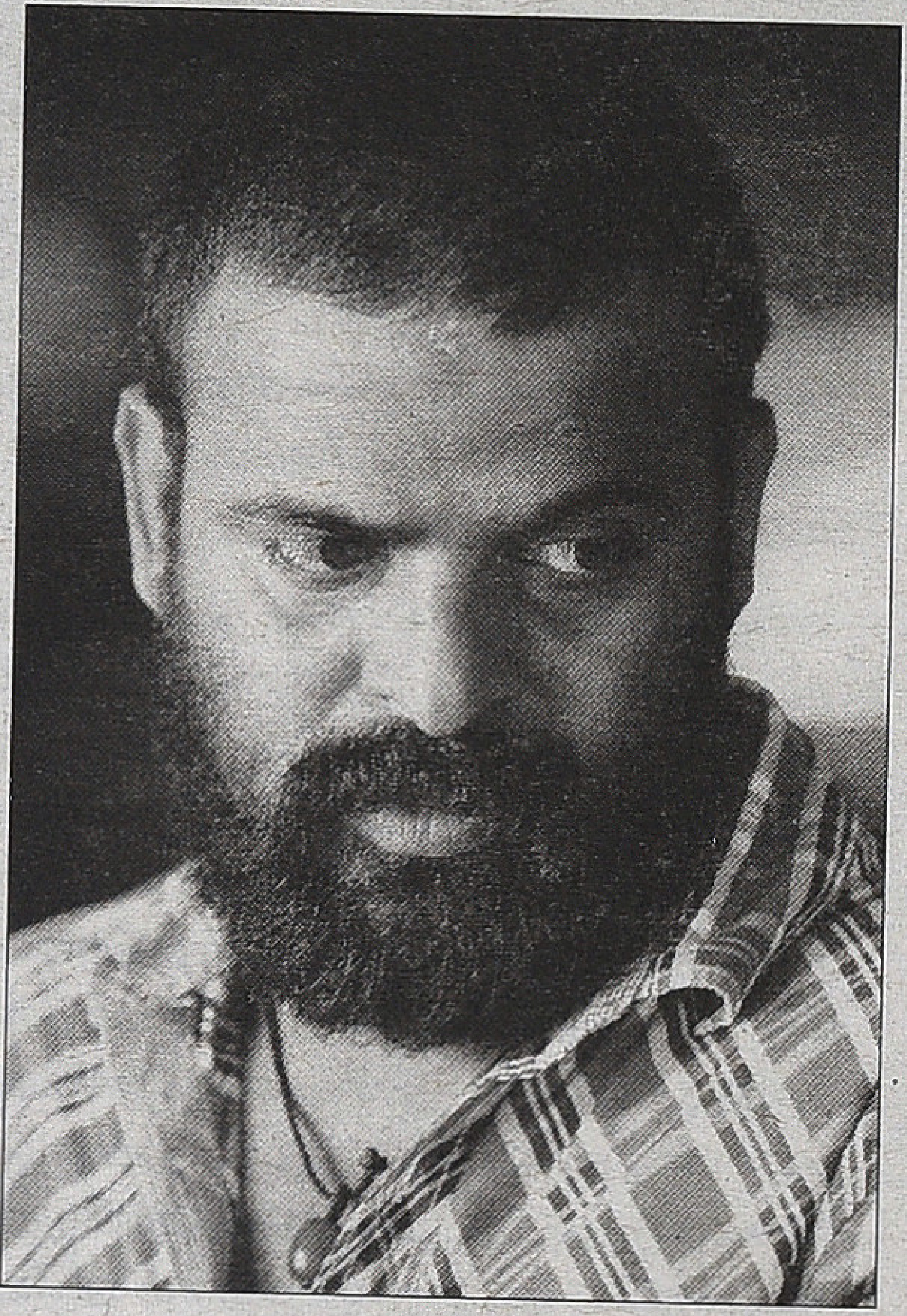
படம் பார்ப்பவர்கள் நிலைதான் பரிதாபம். தெளிவற்ற கதை ஓட்டம், எந்த சரடையும் சரிவரக் கையாளாதது, கதை நிகழுமிடத்திற்கு தொடர்பற்ற இடங்கள், பாடல்களும் காட்சி அமைப்புகளும் பொருந்தாமல் என நம்மைப் படுத்திவிடுகிறது. சரி ஏதோ தொடக்கத்தில் சொன்னார்களே, நன்மை தீமை... என்று அதையாவது நமக்குள் கடத்த முடிந்து இருக்கிறதா என்றால், அதிலும் தோல்வியே. நல்ல நேர்த்தியான ஒளிப்பதிவுடன் கூடிய காட்சிகள், பார்வையாளரைச் சோர்வடைய விடாது பார்த்துக்கொள்ளும் என்னும் உத்தி இந்தப் படத்திலும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது. ஆனால், அதுவும் பயனளிக்கவில்லை.

(சில ஊர்களில், சற்று பெரிய கண்மாயினை 'கடல்' என்று சொல்லுவது உண்டு. இது கண்மாயும் காணாமல் போன கதை.)

■

ஆதிபகவன்

வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்



இயக்குநர் அமீர்

வெகுமக்கள் சினிமாவின் அனைத்து அம்சங்களும் இத்திரைப்படத்தில் உண்டு. எதிர்பாராத திருப்பங்கள் கொண்ட கதை. லாஜிக்குகளுக்கு கட்டுப்படாத கதையோட்டம், காட்சியமைப்பு, அதிரடிச் சண்டைகள்... பெரிய குறையொன்றும் இல்லை.

வெகுமக்கள் சினிமா விவாதங்களின் போது தவறாமல் பயன்படுத்தப்படும் சொலவடை போன்ற கருத்தொன்று உண்டு. அது சூத்திரம் போல் மறுபடியும் மறுபடியும் உச்சாடனம் செய்யப்படும் ஒன்று. 'வெற்றி பெற்ற அனைத்துத் திரைப்படங்களிலும் பார்மூலாக்கள் உண்டு; ஆனர்ல், பார்மூலாக்களை வைத்து மட்டும் எடுக்கப்படும் திரைப்படங்கள் ஒருபோதும் வெற்றி அடைவதில்லை' என்பதுதான் அது. தமிழ் சினிமாவின் வெற்றி பார்மூலாவை கைக்குள் வைத்திருக்கிறேன் எனப் புறப்பட்டு மண்ணைக் கவ்வியவர்களின் பட்டியல் வெகு நீளம். இதில் விபரீதமான வேடிக்கை என்னவென்றால் சூத்திரத்தை ஒருமுறை வெற்றிகரமாக கையாண்ட ஜாம்பவான்களே, அதன்பிறகு தடுமாறி தலைகுப்புற வீழ்வதும் நடந்தபடி இருப்பதுதான். தமிழ் சினிமாவின் மிகச் சிறந்த பார்மூலாவைக் கொண்டிருப்பதாகக் கருதப்படும் 'பாட்ஷா' படத்தின் இயக்குனர் சுரேஷ் கிருஷ்ணாவும், 'சூப்பர் ஸ்டாரும்' இணைந்துதான் 'பாபா' எனும் திரைக்காவியத்தை உருவாக்கினார்கள் என்பதை என்னவென்பது. இந்தத் தருணங்கள்தான் சூத்திரங்களையே 'மாய மான்' ஆக்கிவிடும் சாத்தியம் கொள்கிறது. ஆனாலும், பார்மூலாக்களின் இருப்பை ஒருபோதும் மறந்துவிடுவதற்கில்லை. பார்மூலாக்களை மட்டுமே நம்பி படமெடுத்து தோற்ற, மிகச் சமீபத்திய மாதிரி கார்த்தி-சுராஜ் கூட்டணியில் உருவான 'அலெக்ஸ் பாண்டியன்'. ஆறு பைட், ஐந்து பாட்டு, வெற்றி நாயகன், வெற்றி நகைச்சுவை நடிகர் கூட்டணி, படம் நெடுக நாயகன்–காமெடியன் இணைபிரியாத காட்சியமைப்பு, படம் முழுக்க 'யூத் மேட்டர்' என அதகளப்படுத்தினாலும் மூணாவது வார விடுமுறையைக்கூடத் தொட முடிவதில்லை. கிடைத்த இடைவெளியில் புதியவர்களின் 'கருப்புக் குதிரைகள்' வெற்றி இலக்கைத் தொட்டுவிடும்போதுதான் பதற்றம் தீயெனப் பரவுகிறது.

காட்சிப்பிழைக்காக நிகழும் விவாத அமர்வின்போது படங்கள் பெறும் வெகுமக்கள் வரவேற்பையே பிரதானமான காரணியாகக் கொள்கிறோம். அதற்குபின்னரே

அதன் கருத்தியல் குறித்த அவதானிப்புகள் கணக்கிலெடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. சமீபத்திய 'விஸ்வரூபம்' படம்கூட அதன் கருத்தியல் வன்முறையையும் மீறி ஒரு திரைப்படத்தின் இலக்கணம் கொண்டதாய் இருக்கிறதா என்பதையும் விவாதித்துள்ளோம். தமிழ் சினிமா பார்வையாளனின் சமீபத்திய தரமாணியான 'ஹாலிவுட் தரம்' அதில் ஏதேனும் இருக்கிறதா எனவும் சோதித்தபோதுதான் புதிய விபரீதம் புலப்பட்டது. 'ஹாலிவுட் தரம்' என்ற ஊடக உச்சாடனம் வழக்கம்போல் எதிர்மறையான பயன்விளைவுகளையே உருவாக்கியிருக்கிறது என்பதே அந்த விபரீதம். பாடல் காட்சிகளும் தனித்த காமெடி ட்ராக்கும் தவிர்க்கப்பட்டு, 'விவகாரமான உறவுச் சிக்கலை பேசி / காட்சிப்படுத்தி, பொருட்செலவு முடியுமெனில் அயல்நாட்டிலும், அதற்கு வாய்ப்பில்லையெனில் தென் அமெரிக்க சினிமாக் காட்சிகளில் வரும் கதைநிகழ்வுச் சூழலையே தமிழ் நிலப்பகுதியிலும் நிகழ்த்தி 'போலி' செய்வதுதான் 'உலகத்தரம்' அல்லது 'ஹாலிவுட் தரம்'. பெரும்பாலும் பெரும் பொருட்செலவில் உருவாகும் படங்கள் 'ஹாலிவுட்' தரத்திலும், சின்ன பட்ஜெட் படங்கள் 'உலகத்தரம்' எனவும் பகர்வதுண்டு. 'ஹாலிவுட்' தரத்திற்கு 'விஸ்வரூபமும்', 'உலகத்தரத்திற்கு' 'ஆரண்யகாண்டமும்' மிகச் சரியான உதாரணங்கள். 'டேவிட்' என்றொரு படம் 'சீயான்' அல்லது அவரது விருப்பப்படி 'ரெமோ' விக்ரம் நடித்து வெளிவந்தது அறிந்திருக்கும் வாய்ப்பு அபூர்வம்தான். அந்தப் படம் மேற்படி மோஸ்த்தரை முழுக்க முழுக்க பின்பற்றி / அடியொற்றி எடுக்கப்பட்ட படமெனலாம். அச்சு அசலான தென் அமெரிக்கச் சூழலை நினைவூட்டும் கோவா பின்னணியிலும், மும்பையிலும் எடுக்கப்பட்டிருக்கும் திரைப்படத்தின் பெரும்பாலான காட்சிகள் சப்டைட்டிலுடன் பார்க்கப்பட்ட பல்வேறு லத்தீன் அமெரிக்க சினிமாவை நினைவூட்டியபடி இருக்கும். திரைப்படத்தின் துவக்கக் காட்சியிலேயே நாயகனின் மனைவி அல்லது நிச்சயிக்கப்பட்ட மனைவி ஓடியதைப் பற்றிய பேச்சுதான். தனது தாய் ஏன் தன்னை வேறு ஒரு திருமணத்திற்கு அவசரப்படுத்துகிறாள் என எரிச்சலுரும் நாயகனுக்கு தனது தாய் அவளது மறுமணத்துக்கு தனது நிலை இடையூராக இருப்பதால் அப்படி எண்ணுகிறளோ எனச் சந்தேகம் கொள்வான். மசாஜ் பார்லர் நடத்தும் தோழி அவள் இடத்தில் விபசாரம் நடத்த அனுமதித்தபடி தன் காதல் கணவனுடன் வாழ்வாள். நாயகன் முன்னால் குளித்தபடி உரையாடல் நடத்திக் கொண்டிருப்பாள். நாயகனின் நண்பனுக்கு நிச்சயிக்கப்பட்ட பெண்ணை 'வளைக்க' திட்டமிட்டபடி இருப்பர் இருவரும். ஏன் இவ்வளவு செலவழித்து ஒரு இந்தியப் படமொன்று எடுக்கவேண்டும். வெறுமனே ஏதாவது ஒரு லத்தீன் அமெரிக்கப் படத்தை மொழிமாற்றம் செய்து வெளியிட்டிருக்கலாமே? அதைவிட இதை ஏன் தமிழ்ப்படம் என்று சொல்லி வெளியிட்டார்கள் என்பதுதான் பெரும் புதிர்.

திரைப்படத்தின் முதல்பிரதி திரையில் விழுந்து சரியாக மூன்று மணி நேரத்திற்குள் அதன் 'தலைவிதி' தீர்மானிக்கப்பட்டு விடுகிறது என்பதுதான் இந்த இணைய

டேவிட்

யுகத்தின் எதார்த்தம். இன்னும் சொல்வதானால் இடைவேளைக்கு முன்னரே குறுஞ்செய்தி வடிவில் கருத்துகளும் 'விமர்சனங்களும்' பறந்தபடி இருக்கிறது. இனி சினிமா 'செய்பவனின்' பணி கடுமையானதுதான். இணையத்தில் மிதந்தபடியிருக்கும் லட்சக்கணக்கான பன்மொழிப் படங்கள் தங்கள் சாயலை காட்டியபடி சுருள்கின்றன. எண்ணிய மாத்திரத்தில் யாரும் எந்தவிதமான திரைப்படத்தையும் பார்த்துவிடக்கூடும் என்பதுதான் ஆபத்து. 'செய்பவன்' சுட்ட படங்களின் சாயலை பல்வேறு தரப்புப் பார்வையாளனும் பார்த்து விடுகிறான். ஒருவனுக்குத் தெரிந்த 'சாயல்' மறுநாள் ஊரறிந்த விசயமாகிவிடுகிறது. சுப்ரமணிய சிவா இயக்கத்தில் அமீர் எழுதி, தயாரித்து, நடித்த 'யோகி'யின் பூர்வீகம் அறிய அவ்வளவு ஆராய்ச்சியெல்லாம் வேண்டியிருக்கவில்லை. 'மூலத்தையே' அநேகர் பார்க்க வாய்த்த தென் ஆப்பிரிக்கப் படமது என்பதால் அதன் சாயல் உடனடியாக வெளியானதன் விளைவாய், அதன் வெற்றி சாத்தியமற்றுப் போனது. அதற்குபின் வெகுபல திரைப்பட முயற்சிகள் பற்றி வதந்திகளும் செய்திகளுமாக மாறி மாறி வந்து இறுதியில் உறுதியானது 'ஆதிபகவன்'. வழக்கம் போல் வெகுபல காலமாக தயாரிப்பிலிருந்து ஒருவழியாக வெளிவந்திருக்கிறது இப்படம்.

பார்முலா சினிமாவின் அத்தனை அம்சங்களும் ஒருங்கிணைந்த கதையே 'ஆதிபகவன்'. பஞ்சம் பிழைக்க பாங்காக் போய், குற்றச் செயல்களின் கோடிகளில் புரள்கிறான் நாயகன் ஆதி என்ற ஆதி சண்முகம். அம்மாவும் தங்கையும் அவனிடமிருந்து விலகிவிட்ட தனியாளாய் வாழ்கிறான். அவ்வப்போது அம்மாவையும் தங்கையையும் தன்னுடன் வந்துவிடும்படி கெஞ்சுகிறான். ஆனால், குற்றங்களின் எண்ணிக்கையைக் கூட்டியபடி இருக்கிறான், கூடவே எதிரிகளையும். இடையில் ஆசுவாசமாகக் காதலி ஒருத்தி வந்து சேருகிறாள். மதுக்கூடத்திலும் சமயத்தில் 'எஸ்கார்ட்' ஆகவும் (உயர்வகை பாலியல் தொழிலாளி) பணிபுரிபவளை மீட்டு தன்னை மணந்துகொள்ளச் சொல்கிறான். மிகுந்த நேசத்துடன் சம்மதித்து, நோய்ப்படுக்கையிலிருக்கும் தன் அப்பாவை பார்க்க அழைத்துக்கொண்டு விமான நிலையம் வரும்போது அவளது நயவஞ்சகத்தின் முகம் பார்வையாளர்களுக்கு காட்டப்படுகிறது. இங்கே அதே சாயலில் ஆனால் ஒரு அரவாணியின் அடையாளங்களுடன் 'பகவான்' என்ற தாதா இருக்கிறான். பலவிதமான குற்றங்களுக்காகத் தேடப்படும் 'பகவானுக்குப்' பதிலாக என்கௌண்ட்டரில் கொல்லப்படுவதற்காகவே இந்தத் திட்டம். இதற்கிடையே ஆதி, இந்தியாவில், ஹைதராபாத்தில் நடத்திய கொல்லைக்காக, சுரங்க சகோதர 'ராவ்'கள் அவனைத் தேடியலைகின்றனர். 'பகவானின்' காதலி 'ராணி' தான் பாங்காக்கில் இவனைக் காதலிப்பதாக நடித்தவள். பகவானுக்கு உதவும் துணை போலீஸ் கமிஷனர் ஆதியை சிறையிலடைத்துவிட்டு என்கௌண்ட்டருக்குத் திட்டமிடுகிறான். இடையில் 'ராவ்' சகோதரர்களுக்காக சில மணி நேர விசாரணையை அனுமதிக்கிறான் துணைக் கமிஷனர். அந்தத் தருணத்தைப் பயன்படுத்தி தப்பிவிடுகிறான் ஆதி. சிறையில் உடனிருந்தவன் வழியாக பகவானின் லீலைகளை அறிந்துகொள்கிறான். இறுதியில் ராணியையும் பகவானையும் பலி தீர்த்துவிட்டு நாட்டைவிட்டுத் தப்பிக்க கிளம்புகிறான். இவனை விட்டு விலகும் கேமரா பின்னோக்கி நடந்து இருவரும் வீழ்ந்துகிடந்த இடத்திற்கு திரும்புகிறது. அங்கு பகவான் உடல் காணப்படுவதில்லை. இப்படி 'ஆதிபகவன் 2'க்கான சாத்தியத்தோடு முடிகிறது திரைப்படம்.

வெகுமக்கள் சினிமாவின் அனைத்து அம்சங்களும் இத்திரைப்படத்தில் உண்டு. சாகச நாயகர்களான இரட்டையர். இருவரும் ஒருவருக்கொருவர் இணையானவர்கள். ஒழுக்கத்திற்காக மகனையே புறந்தள்ளும் அம்மா, தங்கையின் நல்வாழ்வுக்காக கொலையும் செய்யத் துணியும் அண்ணன், காதலனுக்காக எதையும் செய்யத்துணிந்த காதலி, ஆனாலும் அவனுக்காக தனது கற்பைக் கண்ணெனக் காப்பவள். காதலனது அயோக்கியத்தனங்களை பொறுப்பவள். நட்பிற்காக உயிர்விடும் நண்பன் (ஆதியின் நண்பன்). எதிர்பாராத திருப்பங்கள் கொண்ட கதை. லாஜிக்குகளுக்கு கட்டுப்படாத கதையோட்டம், காட்சியமைப்பு, அதிரடிச் சண்டைகள் இவையெல்லாம் ஓரளவில் சரியான விகிதத்தில் கலவையாக கொடுக்கப்பட்ட விகிதத்தில் பெரிய குறையொன்றும் இல்லை. இவற்றின் துணையோடு படம் 'கில்லி' யாக வருமா என்ற அக்னிப் பரிட்சையின் விடை சிலநாளில் தெரிந்துவிடும். அதன்பின் அமீரின் அடுத்தபடம் பற்றிய சுவாரஸ்யங்கள் தொடரும். நாயக இயக்குனர்கள் நாலு படம் வரைத் தாங்குவார்கள். பொறுத்திருந்து பார்ப்போம்.

■

2

ஆண்களும் பெண்களும்

ராஜன் குறை

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில், இருபதாம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் தமிழகம் இருந்த நிலையிலிருந்தே நமது நவீன சமூக உருவாக்கத்தின் வரலாறை கணிக்க முடியும். குறிப்பாக வேண்டுமானால் 1858 விக்டோரியா மகாராணியின் அறிவிப்பிற்கு பிறகு நேரடி பிரிட்டிஷ் அரசின் கட்டுப்பாட்டிற்குள் இந்தியா கொண்டுவரப்பட்டதை ஒரு குறிப் பான சம்பவமாக அடையாளப் படுத்திக்கொள்ளலாம். தமிழ் நவீன சமூகத்தின் துவக்கத்தை இதிலிருந்து எழுதிப்பார்ப்பது பயனுள்ளதாக இருக்கும். காரணம் அதன் பிறகு ஒரு அரசியல் தொடர்ச்சி தமிழக பரப்பிற்கு உருவானதாகக் கொள் ளலாம். பதிமூன்றாம் நூற்றாண்டில் சோழப்பேரரசின் வீழ்ச்சிக்குப் பிறகு, அதற்கு அடுத்த நூற்றாண்டில் அவர்களை வீழ்த்திய பாண்டிய சாம்ராஜ்யத்தின் சிதைவிற்குப் பிறகு, தமிழகம் மதுரை நாயக்கர்கள் ஆட்சி யிலும், தஞ்சை மராட்டிய ஆட்சி யிலும், ஆற்காட்டு நவாப் ஆட்சி யிலுமாக பல்வேறு விதமாக பிரிந்து சிறு மன்னர்கள் ஆட்சியாகவே நான்கைந்து நூற்றாண்டுகளாக நீடிக்கின்றது. அரசியல், சமூக வாழ்வில் பல்வேறு மாற்றங்கள் இந்த காலகட்டத்தில் நிகழ்ந்தாலும் அவற்றை தொகுத்துக்கொள்வதும், அதையொட்டிய கலாசார மாற்றங் களை அறிந்துகொள்வதும் கடின

மாக இருக்கிறது. எத்தகைய மரபுகள் தொடர்ந்தன, எவை அறுபட்டன, எவையெல்லாம் தமிழகத்தின் பூர்வீக மரபுகள், அவையெல்லாம் பிற பகுதிகளிலிருந்து குடியேறியவை என்பதையெல்லாம் துலக்கமாக அறிய முடிவதில்லை. தமிழ் சமூக பரப்பு என்பது பல்வேறு சிக்கலான அடுக்குகளாக உருவாகியதும் முக்கிய விளைவு. ஒவ்வொரு அடுக்கும் பல்வேறு நூற்றாண்டுகளுடன் நுட்பமான தொடர்புகளாலும், பரிமாண மாற்றங்களாலும் வடிவமைக்கப்பட்டுள்ளன.

எதற்காக இதை யோசிக்க வேண்டும் என்றால், இது சினிமா வரலாறு குறித்த தொடர் என்பதால் குறிப்பாக தமிழகத்தில் நிகழ்த்துக் கலைகள் எவ்வாறு இருந்தன என்பதை நம்மால் அறிய முடியவில்லை. ஐரோப்பாவில் பதினாறாம் நூற்றாண்டு இங்கிலாந்தில் ஷேக்ஸ்பியர் காலத்திற்கு பிறகு உருவான பல்வேறு நாடக, நிகழ்கலை மரபுகளை நம்மால் தமிழகத்தில் காண முடியவில்லை. ஏதோவொரு சில நிகழ்த்துக்கலை வடிவங்கள் இருந்தன என்று தெரியுமளவு அவற்றின் வீச்சு என்ன, எவ்வகையான கதையாடல்கள் என்று உறுதியாக தெரியவில்லை.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் நம்மிடம் தெருக்கூத்து, வில்லுப்பாட்டு போன்ற கிராமிய கலைகள் இருந்தன. மேற்கத்திய பாதிப்பில் புதிய வடிவங்கள் நகரங்களில் முயற்சி செய்யப்பட்டன. பார்சி நாடகக் கம்பெனிகளின் வரவால் தூண்டப்பட்டு இசை நாடகம் என்ற புதிய நாடக வடிவம் கால்கொள்ளத் துவங்கியது.

கோயில்களை மையப்படுத்திய நிலப்பிரபுத்துவ கலாசாரத்தில் நிகழ்கலைகள் கோயில்களுக்கு அடியாராக அறியப்படும் தேவதாசி பெண்களின் அடையாளமாக இருந்தது. இசையும், நடனமும் அவர்களுக்கு உரியதாக இருந்தன. இதுபோன்ற பல்வேறு காரணங்களால் கலைகள் சிற்றின்ப நுகர்விற்கு சமீபத்திருப்பதாக கருதப்பட்டன. இதன் முக்கிய விளைவாக உயர்குலப் பெண்கள் கலைகளிடமிருந்து விலகி இருக்க வேண்டும் என்ற மனோபாவம் உருவாகியிருக்கும் எனத் தோன்றுகிறது.

கலைகளில் ஈடுபாடு கொள்ளும் பெண்கள் குடும்பப் பெண்கள் அல்ல என்ற எண்ணம் பல்வேறு தளங்களில் உருவாகி இருந்தது என்பதை 1920–30 ஆகிய இரு பதாண்டுகளில் வெளிவந்த பல்வேறு இதழ்களை படிக்கும்போது உணர முடிகிறது.

பொதுமன்றம் என்ற கருத்தாக்கம்

பண்டைய காலத்தில் அரசர்களின் அவை என்பது கற்றோரின், திறன் மிக்கவர்களின், தனவந்தர்களின், வீரர்களின் பங்கேற்பிற்குரியதாக இருந்தன. பதினாறு, பதினேழாம் நூற்றாண்டு ஐரோப்பாவில் தொழில், வர்த்தகம் பெருகியதால் புது வகையான பணக்காரர்களும், நகர்ப்புறவாசிகளும் சிந்தனையாளர்களும் தோன்றினார்கள். அச்சு ஊடகத்தின் காரணமாக சிந்தனைகளை அனைவரும் பகிர்ந்து கொள்வது சாத்தியமானது. இந்த சூழ்நிலையில்தான் அரசனது அவை தவிர்த்த செல்வாக்கு மிக்கோர் கூடிப்பேசும் பொதுமன்றங்கள் தோன்றின. ஜெர்மானிய சிந்தனையாளர் ஹேபர்மாஸ் இந்த பொது மன்றங்கள் தோன்றியதை ஆவணப்படுத்தியுள்ளார்.

தமிழகத்தில் பொதுமன்றங்கள் அவ்வளவு சீக்கிரமாக காலனீய ஆட்சியில் உருவாகவில்லை. அங்கொன்றும், இங்கொன்றுமாக கொஞ்சம் கொஞ்சமாக பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இவை தோன்றின. அச்சு ஊடகங்களின் செயல்பாடுகளும் மெல்ல மெல்ல தோன்றின. பொது மன்றங்களில் தன வணிக வைசியர் சங்கம், சைவ வேளாளர்களின் சைவ சித்தாந்த அமைப்புகள் போன்று சாதி சார்ந்த அமைப்புகள் தோன்றின. தமிழில் இந்த வரலாறு இன்னமும் சரியாக தொகுத்து எழுதப்படவில்லை. அதற்கான ஆவணங்கள் சரியாக பராமரிக்கப்படாத நிலையில் இது மிகவும் சவாலான காரியமாகவே இருந்து வருகிறது. அச்சு ஊடக வெளிப்பாடுகளும் சரியாக தொகுக்கப் படவில்லையென்பதால் படித்தறிவதும் கடினம்.

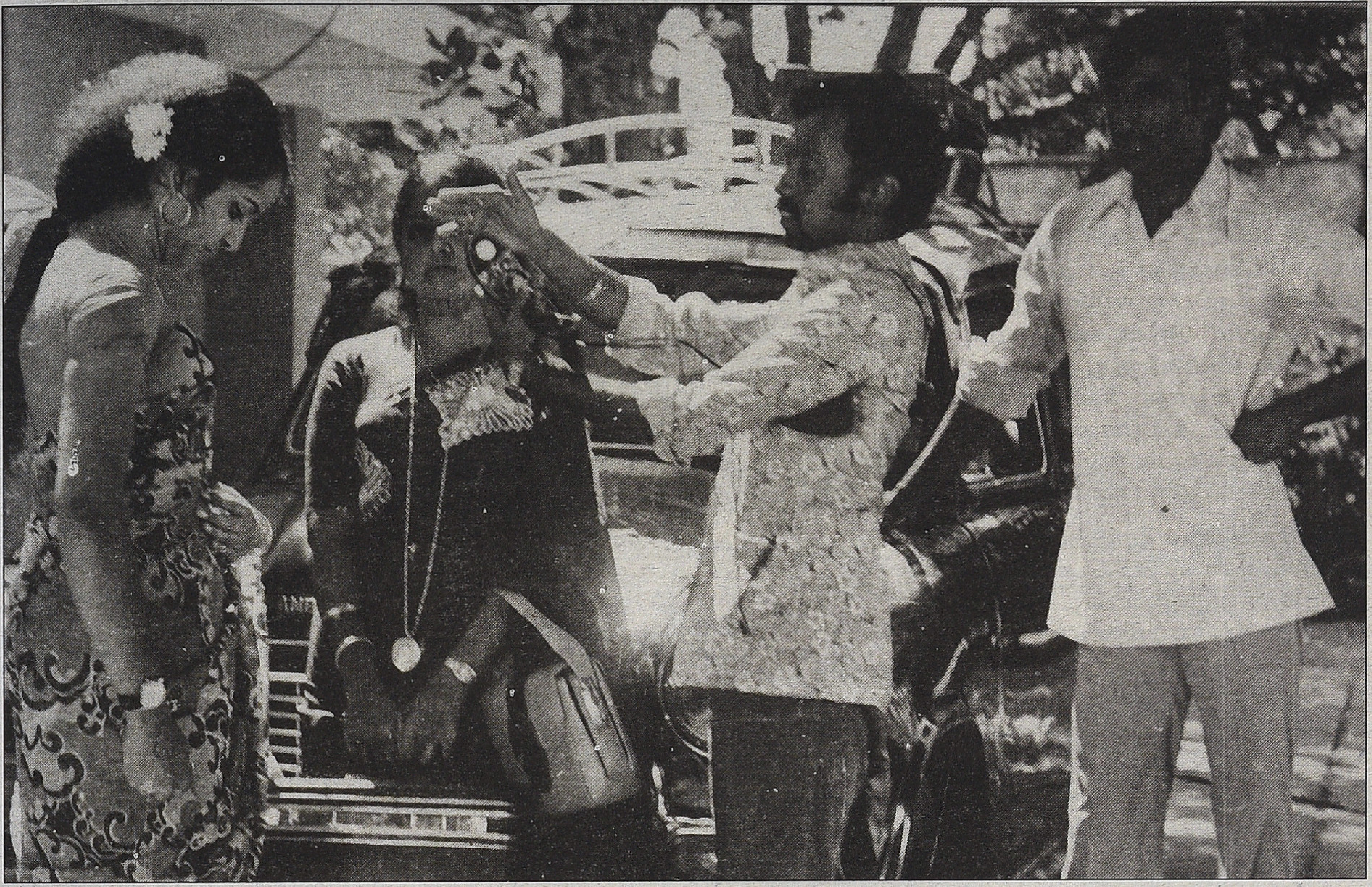
'ஊழியன்' பத்திரிகையில் ஒரு கட்டுரை

இத்தகைய வரலாற்றுப் பின்னணியில் நிகழ்த்துக்கலைகளைப் பற்றி எவ்விதமான கருத்துக்கள் நிலவின என்பதை நாம் அறிந்து கொள்ள வேண்டும். என்னை மிகவும் சிந்திக்கத் தூண்டிய கட்டுரை 'ஊழியன்' என்ற தேசிய இதழில் ஒருவர் 1925ஆம் ஆண்டு எழுதிய கட்டுரை. அவர் தனவைசிக சமூகத்தை சேர்ந்தவர். சென்னையிலிருந்து காரைக்குடிக்கு ரயிலில் செல்கிறார். வழியில் தஞ்சையில் தனவைசிக பெண்கள் பலர் இசை நாடக நிகழ்ச்சிக்கு செல்வதைப் பார்க்கிறார். அவருக்கு இது மிகப்பெரும் சீரழிவாக தோன்றுகிறது. தங்கள் வீட்டுப் பெண்களை இப்படி நாடகம் பார்க்க அனுப்பும் ஆண்களும் இருக்கிறார்களே என்று வியந்து புலம்புகிறார்.

பெண்கள் நாடகம் பார்க்கச் செல்வதே இழிவானது என்று ஒருவர் எப்படி நினைக்க முடிகிறது? இதன் மூலம் இருபதாம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்திலிருந்த தமிழ் சமூகத்தை எப்படிப் புரிந்துகொள்ள முடியும்? சாதிப் படிநிலை, சாதீய ஒடுக்குமுறை போன்றவற்றிற்கும் ஆணாதிக்க சமூக அமைப்பிற்கும் உள்ள தொடர்புகளை இதை முன்வைத்து நாம் புரிந்துகொள்ள முடியுமா? இவையெல்லாம் மிக முக்கியமான கேள்விகள்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் துவக்கத்தில் நிகழ்த்துக் கலைகள் மிகவும் சிக்கலான நிலையில் இருந்ததைக் காண முடிகிறது. இசை நாடகங்கள் என்னும் பிரபல வடிவம் மரியாதைக்குரியதாக சமூகத்தின் உயர் அடுக்கினரால் கருதப்படவில்லை. கலைஞர்கள் பாலியல் ரீதியாக ஒழுக்கமில்லாதவர்களாகவும், கலை நிகழ்வு என்பது சிற்றின்பம் சார்ந்த மலின நிகழ்வாகவும் கருதப்பட்டதை உணர முடிகிறது. கூத்தாடி என்ற சொல் கலைஞர்களை குறிக்கும் இழி சொல்லாக கருதப்பட்டது.

இந்த நிலையில் இருவகையான நாடக நிகழ்த்துமுறைகள் நிலை பெற்றன. ஒன்று ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பது. இந்த முறையில் ஒரு நன்கறியப்பட்ட கதை ஒன்றை வெவ்வேறு இடங்களிலிருந்து தனித்தனியாக ஒப்பந்தம் செய்து தருவிக்கப்படும் இசைக்கலைஞர்கள் ஒன்றுகூடி நிகழ்த்துவது. இன்னொன்று நிலையான நாடக கம்பெனிகள் நாடகங்களை ஒத்திகை பார்த்து ஒப்பந்தம் செய்யப்பட்டு ஓரிடத்தில் நிகழ்த்துவது. இரண்டாவது வகையில் பதின்பருவத்து சிறுவர்களைக் கொண்டு நிகழ்த்தப்படும் பாய்ஸ் கம்பெனி பிரபலமடைய தொடங்கியது.



இதில் ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பது முழுவதும் பாடல்களின் தொகுப்பாகவும், பிரபல கலைஞர்கள் தோன்றி பாடுவதையே முக்கிய அம்சமாகவும் கொண்டிருந்ததாகத் தெரிகிறது. இதில் நடிப்பு, கதை நிகழ்வு போன்றவை இரண்டாம் பட்சமாக, மூன்றாம் பட்சமாக மாறின. கோவலன் கதையோ, வள்ளி திருமணமோ பாடல்களே பிரதானம். இந்தக் கலைஞர்கள் பலர் இசைத்தட்டுகளிலும் தங்கள் பாடல்களை பதிவு செய்து பிரபலமடைந்தார்கள். அதனால் இவர்கள் மனம்போனபடி வருவதும், பாடுவதும், போவதுமாக ஸ்பெஷல் நாடக நிகழ்ச்சிகள் கோர்வையின்றி அமைவது சகஜமாகத் தொடங்கியதாக தெரிகிறது.

நிலைத்த நாடகக் குழுக்களின் செயல்பாடுகள் குறித்து முழுமையாக அறிய முடியவில்லை. மகளிர் மட்டுமே இருந்த குழுக்கள் செயல்பட்டதாக அறிகிறோம். ஆனால் அவர்கள் எப்படிப்பட்ட நாடகங்களை எங்கெல்லாம் நிகழ்த்தினர் என்பது போன்ற தகவல்கள் முழுமையாக இல்லை.

பாய்ஸ் கம்பெனிகளின் தோற்றம் வளர்ச்சி பற்றி ஓரளவு தெரிந்து கொள்ள முடிகிறது. இந்தக் கம்பெனிகளிலிருந்து பிற்காலத்தில் சினிமாவுக்கு வந்து பிரபலமடைந்தவர்களின் நூல்களிலிருந்து இவற்றைப் பற்றி ஓரளவு புரிந்துகொள்ளலாம்.

தமிழ் சினிமாவின் பின்புலம்

சினிமா என்பது அதனளவிலேயே வெகுஜன ஊடகம். ஒரு திரைப்படத்தை உருவாக்கி விட்டால் அதை பல்வேறு பிரதிகள் எடுத்து சமூகத்தில் பல்வேறு இடங்களில் போட்டுக்காட்டும் சாத்தியம் கொண்டிருந்ததால் அது நாடகத்தை விட பன்மடங்கு வீச்சுள்ளதாக மாறும் சாத்தியத்துடன் இருந்தது. அதற்கு முன்னால் கிராமபோன் பிளேட் என்ற இசையை பதிவு செய்யும் கலைதான் முதலில் வெகுஜன தாக்கத்தை ஏற்படுத்தும் நவீன கருவியாக இருந்தது. எழுதப் படிக்கத் தெரிந்தவர்களின் சதவீதம் மிகவும் குறைவு என்பதால், அச்சு ஊடகம் மக்களிடையே பரவவில்லை. இந்த அடிப்படையில் நாம் தமிழ் சினிமாவின் பின்புலத்தை கவனமாக தொகுத்துக்கொள்ள வேண்டும்.

நிகழ்த்துக் கலைகளில் கதையோட்டம் என்பது முக்கியத்துவமின்றி பாடல்களும், சம்பவக் கோர்வைகளுமாகவே நிலவின.

சமூகத்தின் உயர்தட்டினர் இவற்றை இழிவானதாகவும், படிப்பறிவற்ற பாமரர்களுக்கு உரியதாகவும் பார்த்தனர். பெண்கள் கலைகளில் ஈடுபாடு கொள்வது இழிவானதாக பார்க்கப்பட்டது.

கலைஞர்கள் பாலியல் ஒழுக்கம் இல்லாதவர்கள் என்று இழிவாக கருதப்பட்டது. சமூகப்பரப்பில் எழுத்தறியாதவர்கள் அதிகம் இருந்ததால் அச்சு ஊடகத்தின் தாக்கத்தை விட, இசைத் தட்டுகளின் தாக்கம் மிகுதியாக இருந்தது.

பெண்களை முற்றிலும் தவிர்த்து, பதின்பருவத்து இளைஞர்களே பெண் வேடமிட்டு நடித்த பாய்ஸ் கம்பெனிகள் பிரபலமடைந்தன.

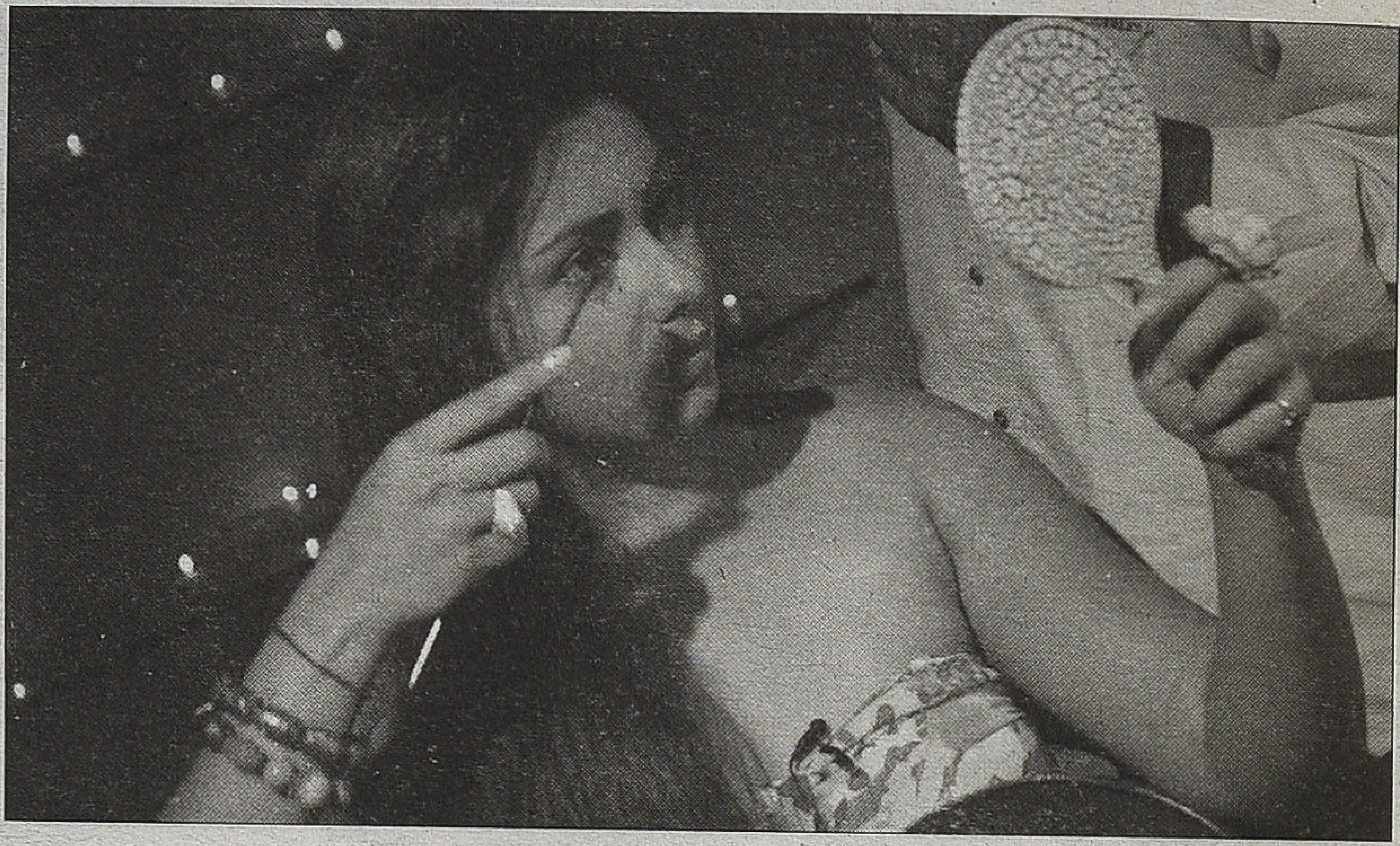
இத்தகைய சூழலில்தான் தமிழ் சினிமா தோன்றியது.

தமிழ் சினிமாவின் நிர்ப்பந்தங்கள்

சென்ற அத்தியாயத்தில் கிராமம், நகரம் என்ற வேறுபாட்டை மையப்படுத்தி பார்த்தோம். இந்த அத்தியாயத்தில் ஆண், பெண் வேறுபாட்டை மையப்படுத்தி நாம்

திரைப்படத்தை புரிந்துகொள்ள வேண்டும்.

சினிமாவின் தன்மை என்பது இயல்புலகின் யதார்த்தைப் பதிவு செய்யக்கூடியது. அருகாமைக் காட்சிகள் போன்றவற்றினால் முக பாவங்களை துல்லியமாக காட்டக் கூடியது. எனவே பாய்ஸ் கம்பெனி போல பெண்களுக்குப் பதிலாக ஆண்களே நடிப்பது சாத்தியமற்றது. அதே சமயம் பெண்கள் நாடக மேடையில் விலகியிருந்து பாடுவது, ஆடுவதை போல சினிமாவில் விலகியிருந்து நடிப்பது காட்சி யதார்த்தத்திற்கு புறம்பானது. இங்கே இரண்டு சிக்கல்கள் எழுகின்றன.



இயல்புலகின் யதார்த்தம் என்ற பெயரில் ஆண்களும், பெண்களும் நெருங்கி நடித்தால் ஏற்கனவே கலைகள் சிற்றின்பம் சார்ந்தவை என்று பார்வை வலுப்பட்டு சமூகத்தில் செல்வாக்கு மிக்கவர்கள் அதை தொடர்ந்து இகழ்வார்கள். எதிர்ப்பார்கள். பெண் பார்வையாளர்கள் சினிமாவிற்கு வர மாட்டார்கள்.

சினிமாவில் நடிக்கும் பெண்களும் நெருங்கி நடித்தால் அவர்கள் ஒழுக்கம் குறைந்தவர்கள் என்ற அவப்பெயரை நீடிப்பது போல ஆகிவிடும். சினிமா பதிவுக்கலை என்பதால் ஒருமுறை அப்படி பதிவாகிவிட்டால் பின்னர் அதை மாற்றமுடியாது.

இந்த ஆண், பெண் என்ற ஒழுக்கக் கட்டமைப்பு பிரச்சினை சினிமாவின் தன்மையையே மாற்றுவதாக இருந்ததாகக் கொள்ள முடியும். ஏனெனில் இயல்புலகில் நிகழ்வதை யதார்த்தமாக பதிவு செய்ய முடியாது என்பது ஒரு விதியாக உருவாக இது முக்கிய காரணமாக இருந்தது. தமிழகத்தில் வெளியிடப்பட்ட ஐரோப்பிய, அமெரிக்க படங்களுக்கு இந்தப் பிரச்சினை இல்லை. அங்கே முதலீட்டிய வளர்ச்சி தொழில் என்பதை வேறுபடுத்தி பார்க்க சாத்தியமாக்கியது. நடிப்பு என்பதும் ஒரு தொழில்தான் என்று உருவாக்க முடிந்தது. அது தவிர கலை யதார்த்தத்தை பிரதிநிதித்துவம் செய்ய வேண்டும் என்ற கோட்பாடும் வளர்ந்து நிலைபெற்றிருந்தது. ஆனால் தமிழ்நாட்டில் ஒரு தொழில் என்பதற்காக திரையில் பெண்கள் எப்படி வேண்டுமானாலும் நடிக்க முடியாது. அதில் கலையின் கௌரவமும், அவர்களது கௌரவமும் இணைந்து இருந்தது.

ராமனுடன் நெருங்கி உட்கார மறுத்த சீதை

எழுத்தாளர் சாண்டில்யன் 1935ஆம் சீதா கல்யாணம் திரைப் படம் எடுத்தபோது எழுந்த ஒரு சிக்கலை பதிவு செய்தார். அதை அறந்தை நாராயணனும் தனது தமிழ் சினிமா வரலாற்று நூலில் மீள்பதிவு செய்திருக்கிறார். மேலோட்டமாக வேடிக்கையாக தோன்றும் இந்த சம்பவம் உண்மையில் ஆழமாக சிந்திக்க வைப்பது. சினிமா எடுக்க ஆசைப்பட்ட சில பார்ப்பனர்களின் முயற்சி இந்தப் படம். சீதையாக நடிப்பதற்கு ஒரு ஆசிரியையை தேர்ந்தெடுக்கின்றனர். அவரை ராமனுக்கு அருகில் உட்கார சொன்னவுடன் கோபித்துக்கொண்டு நடிக்க முடியாது என்று சொல்லிவிடுகிறார். பிறகு சமாதானம் செய்து கொஞ்சம் தூரமாகவே உட்கார வைத்து சமாளிக்கிறார்கள்.

இந்த நிகழ்வை தொடக்கமாக கொண்டால் மூன்று பிரச்சினைகள் தமிழ் சினிமா வரலாற்றில் தொடர்ந்து இழையோடுவதை பார்க்க முடியும். ஒன்று, பெண்கள் சினிமா உருவாக்கம் என்ற செயல்பாட்டிற்கு பெரும்பாலும் வெளியே இருப்பவர்களாக இருக்க நேர்வது. (தமிழ் சினிமாவின் முதல் நடிகை டி.பி. ராஜலெட்சுமி குறித்து தனியாக எழுதவேண்டும். மிக வித்தியாசமான ஆளுமை உடைய அவர் கிட்டத்தட்ட மறக்கப்பட்டவராகவே இருக்கிறார்). திரை உருவாக்கக் களங்களில் அவர்களது இருப்பு இயல்பானதாக இருப்பது கடினமாகவே இருக்கிறது. எந்த ஒரு புதிய நடிகை பேட்டி காணப்பட்டாலும் தவிர்க்கவியலாமல் எழும் கேள்வி அவர் கவர்ச்சியாக நடிப்பாரா, மாட்டாரா என்பதுதான். கதைக்குத் தேவைப்பட்டால் நடிப்பேன் என்பது போன்ற பதில்களை அவர்கள் சொல்லப் பழகிக்கொள்ள வேண்டும். இதில் அடங்கியுள்ள உளவியல் பிரச்சினைகள் பல.

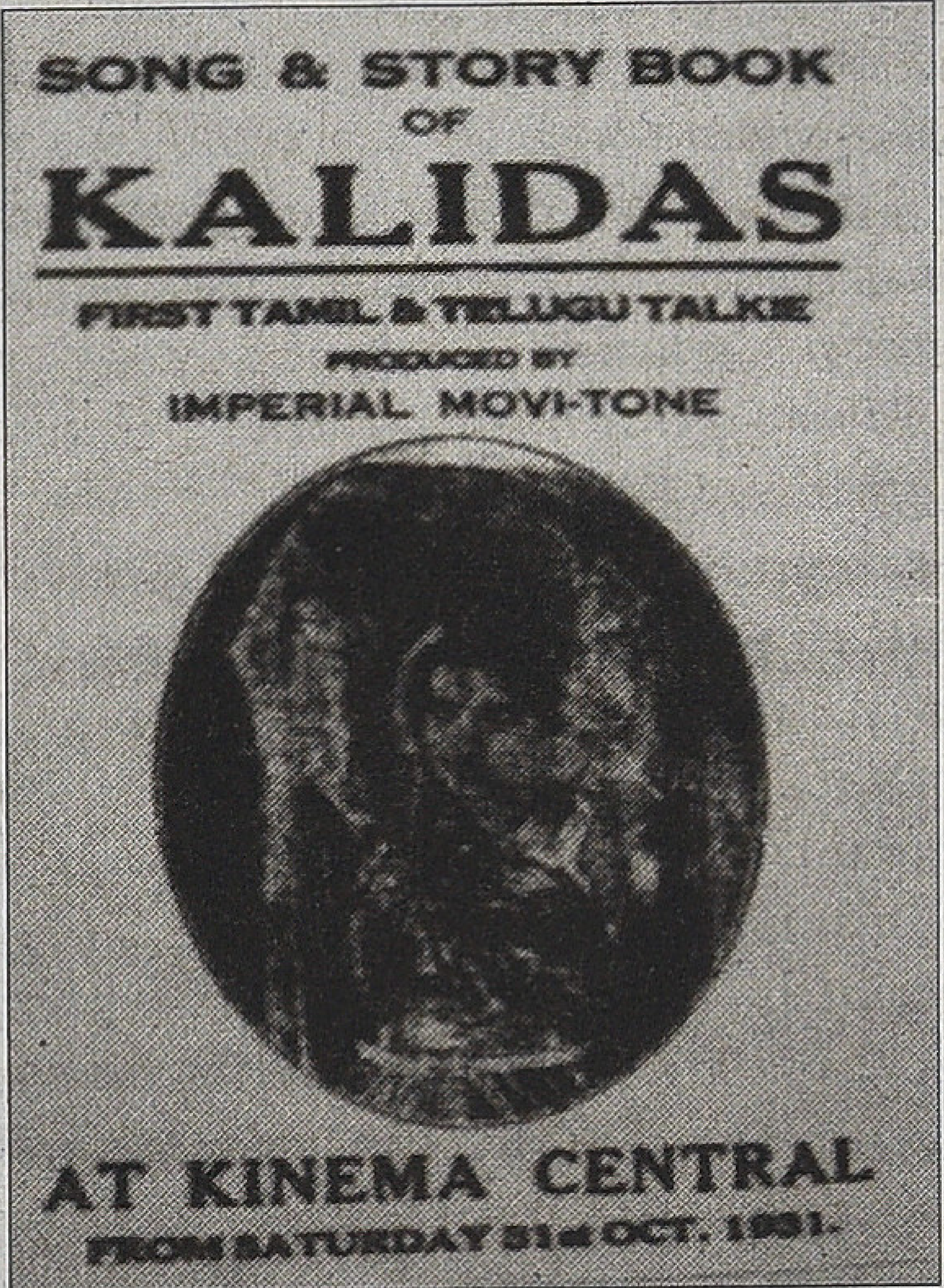
இரண்டாவது பாலியல் இச்சைகள், விழைவுகள், சமூக ஒழுக்கம் ஆகியவற்றுடன் திரைப்படம் கொண்டுள்ள உறவைப் பற்றிய கருத்துக்கள். இன்று வரை பெண்கள் தனியாக சினிமாவிற்குப் போவது என்பது இயல்பற்றதாகத்தான் கருதப்படுகிறது. ஆண் துணையின்றி பெண்கள் சினிமா பார்ப்பது தமிழகத்தின் பெரு நகரங்களிலும் அபூர்வமாகவே இருக்கிறது.

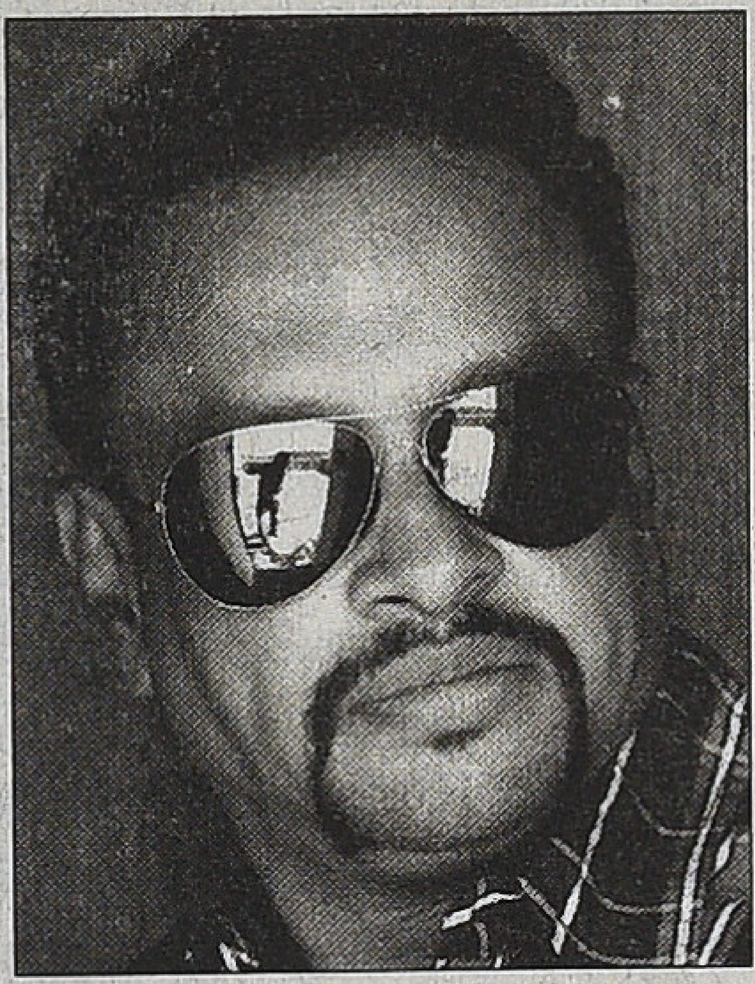
மூன்றாவது திரையில் காட்டப்படும் ஆண், பெண் உறவிற்கும் யதார்த்தம் என்ற கருத்தாக்கத்திற்கும் உள்ள தொடர்பு. யதார்த்தத்தில் நடக்கும் என்பதற்காக இப்படி காட்ட முடியுமா என்ற கேள்வி.

இந்த மூன்றுமே திரைப்படத்திற்கும், சமூகத்திற்கும் உள்ள உறவை மிகவும் சிக்கலான தளத்திலேயே வைத்துள்ளன. அதனால் திரைப்படத்தை குறித்த ஒரு பெரிய குழப்பமே பொதுப்புத்தியில் நிலவி வருகிறது. தமிழ் சினிமாவின் வரலாறு இந்தக் குழப்பத்தை எதிர்கொண்ட விதத்தை நாம் புரிந்து கொள்ளாவிட்டால் அதற்கான விமர்சன அடிப்படைகளை நம்மால் உருவாக்க முடியாது. ■

காளிதாஸ்

சோழ. நாகராஜன்





தென்னிந்திய சினிமாவின் வரலாறு, நடராஜ முதலியாரின் 'கீசக வதம்' (1917) எனும் மௌனப் படத்துடன் துவங்குகிறது. நடராஜ முதலியார், எஸ்.எம். தர்மலிங்கம் என்பவரோடு இணைந்து 1916இல் சென்னையில் ஒரு சினிமா கம்பெனியைத் தொடங்கினார். அதற்கு முன்பு எம்.எட்வர்டு என்பவர் சென்னை விக்டோரியா ஹாலில் முதல் சினிமாக் காட்சியைக் காண்பித்தார். இது நடந்தது 1897இல். அதன்பின்னர் 1900ஆம் ஆண்டில் சென்னை மவுன்ட் ரோட்டில் (இன்றைய அண்ணா சாலையில்) மேஜர் வார்விக் என்பவரால் எலக்ட்ரிக் தியேட்டர் எனும் சினிமா அரங்கம் கட்டப்பட்டது. இதுதான் தென்னிந்தியாவின் முதல் சினிமா தியேட்டர். சாமிகண்ணு வின்சன்ட் சென்னையில் 1905இல் முதல் டூரிங் சினிமாக் கொட்டகையை உருவாக்கினார். அவர் தனது சினிமா கொட்டகையுடன் பல இடங்களுக்கும் பயணப்பட்டார். 'குழந்தை ஏசு' போன்ற குறும்படங்களை அதில் காட்டிவந்தார். மருதப்ப மூப்பனார் ஐந்தாம் ஜார்ஜ் முடிசூட்டு விழாவை 1911இல் படமெடுத்தார். பின்னர் அதுவும் சென்னையில் திரையிடப்பட்டது. 1914இல் ஆர்.வெங்கையா கட்டிய கெயிட்டி தியேட்டர்தான் இந்தியாவின் இந்தியர் ஒருவரால் கட்டப்பட்ட முதல் சினிமாக் கொட்டகை. 1921இல் சென்னையின் ஈஸ்ட் பிலிம் கம்பெனி நட்சத்திரங்களான ஆர். வெங்கையா, ஆர். பிரகாஷ் ஆகியோரின் தயாரிப்பில் உருவான 'பீஷ்ம பிரதிக்ஞை' படம்தான் தென்னிந்தியாவின் முதல் முழு நீளத் திரைப்படம் ஆகும். 1931, அக்டோபர் 31 அன்றுதான் தமிழில் முதன்முதலில் சினிமா பேசியது. அது சாகர் மூவி டோன் தயாரித்த 'காளிதாஸ்'. இந்தப் படம்தான் தமிழின் முதல் பேசும்படம். இந்தப் படத்தை ஹெச்.எம். ரெட்டி இயக்கினார். இவர் இரானியின் உதவியாளராகப் பணியாற்றியவர்.

'காளிதாஸ்' படத்தின் முதல் காட்சி சென்னையில் சினிமா சென்டிரல் எனும் அரங்கில் திரையிடப்பட்டது.

இரானியிடம் தொடர்ந்த விருப்பம்:

இந்தியாவின் முன்னணி சினிமாக் கலைஞராகத் திகழ்ந்த அர்தேஷிர் இரானி முதல் பேசும் படமான 'ஆலம் ஆரா' மட்டுமல்ல தமிழின் முதல் பேசும்படமான 'காளிதாஸ்' படத்தையும் தயாரித்தவர். ஆங்கிலத்தில் பேசிய சினிமாவைப் பார்த்த இரானிக்கு அதில் இந்தி மொழியைப் பதிவுசெய்ய விருப்பம் ஏற்பட்டதன் விளைவாகத்தான் 'ஆலம் ஆரா' பிறந்தது. பிற இந்திய மொழிகளிலும் சினிமாவைப் பேசவைக்க வேண்டும் என்ற அவரின் பெருவிருப்பத்தின் விளைவுதான் 'காளிதாஸ்'. 'ஆலம் ஆரா' எடுக்கப்பட்ட அதே செட்டில்தான் காளிதாசும் எடுக்கப்பட்டது. அந்நாளைய வழக்கப்படி மக்கள் அறிந்து வைத்திருந்த புராணக்கதைகளை, கர்ண பரம்பரைக் கதைகளையே படமாக்கிக்கொண்டிருந்த நமது சினிமா முன்னோர் இந்தக் 'காளிதாஸ்' படக்கதையையும் அந்த அடிப்படையிலேயே அமைத்துக் கொண்டனர். காளியின் மீதான பக்தியின் பயனால் அறிஞனாக உயர்ந்த புராணவகைக் கதையே 'காளிதாஸ்'. மக்கள் தாங்கள் கேள்விப்பட்டு, படித்து, அறிந்து வைத்திருந்த கதையை சினிமாவாக மீண்டும் பார்க்கிறபோது ஒருவிதமான சிலிர்ப்புக்கு உள்ளானார்கள். இது படம் தயாரிப்போருக்கு லாபத்தை உறுதிப்படுத்தியது. எனவே, இந்தப் போக்கு சில காலங்கள் தொடர்ந்தது.

பன்மொழிப்படமா காளிதாஸ்?

ஆலம் ஆராவைப் போல அல்லாமல் 'காளிதாஸ்' படத்தில் இன்னொரு புதுமையும் இருந்தது. ஆமாம், 'காளிதாஸ்' தமிழில் மட்டும் பேசவில்லை. கதாநாயகி வித்யாதரி பாத்திரம் தமிழில் பேசினால் அதற்கு மறுமொழியாக கதாநாயகன் காளிதாஸ் தெலுங்கில் பதிலளித்தான். கோவில் பூசாரி போன்ற சில கதாபாத்திரங்கள் இந்தியிலும் பேசின. அப்படியென்றால் அது ஒரு பன்மொழிப்படமா? 'தமிழ், தெலுங்கு முதலிய பாஷையில் தயாரிக்கப்பட்ட முதல் பேசும் படக்காட்சியைக் கேளுங்கள். மிஸ் டி.பி. ராஜலட்சுமி நடிக்கும் காளிதாஸ் முழுதும் பேச்சு, பாடல், நடனம் நிறைந்த காட்சி. இம்பீரியல் மூவிடோன் கம்பெனியாரால் தயாரிக்கப்பட்டது. உயர்ந்த கீர்த்தனங்கள், தெளிவான பாடல்கள், கொரத்தி நாட்டியங்கள், பாதி கெஜட் காட்சிகளும் காண்பிக்கப்படும்' இது 1931 அப்டோபர் 29ஆம் நாள் 'சுதேசமித்திரன்' நாளிதழில் வெளியான 'காளிதாஸ்' பட விளம்பர வாசகம். இதில் தமிழோடு தெலுங்கு மொழியும் குறிக்கப்படுகிறது. என்றாலும், தமிழ் படம் என்றேதான் 'காளிதாஸ்' வரலாற்றில் குறிக்கப்படுகிறது.

ஜெர்மனியத் தொழில்நுட்ப வல்லுநர்களைக்கொண்டு, ஜெர்மனியக் கருவிகளின் துணையுடன் விட்டாஃபோன் முறையில் ஒலிப்பதிவு செய்யப்பட்டது. இந்தப் படத்தை எட்டே நாட்களில் எடுத்து முடித்தார்கள் படக்குழுவினர். தயாரிப்புச் செலவு எட்டாயிரம் ஆயிரம் ரூபாய்; வசூல் எவ்வளவு தெரியுமா? 75 ஆயிரம் ரூபாய்க்கு மேல். கிட்டத்தட்ட, முதலீட்டைப் போல் பத்து மடங்கு. அந்த நாளில் இது ரொம்பப் பெரிய தொகை என்றால் படத்தின் வெற்றி எத்தனை மகத்தானது என்று சிந்தித்துப் பாருங்கள்.

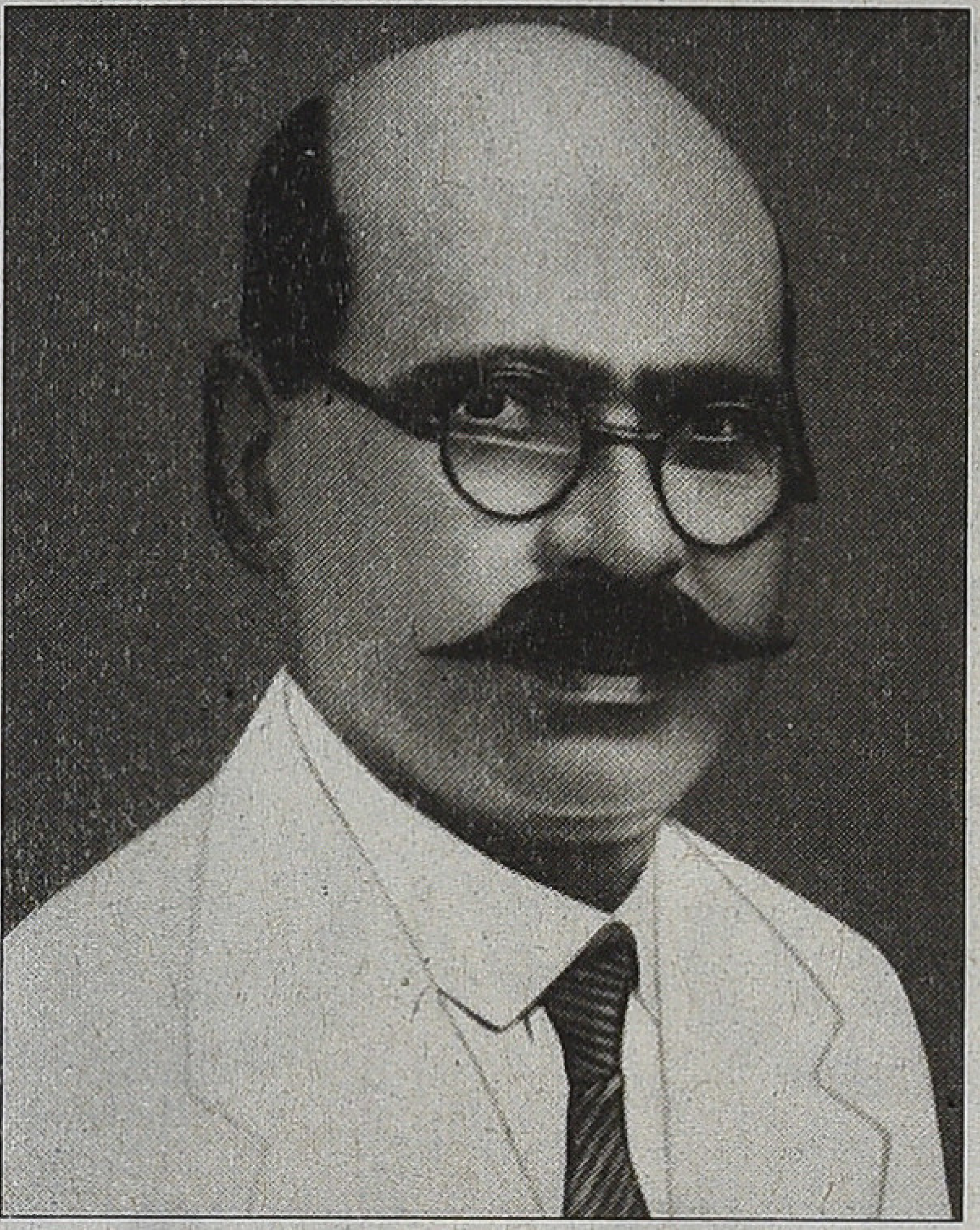
வறுமை தந்த நாயகி:

'காளிதாஸ்' படத்தின் நாயகி டி.பி. ராஜலட்சுமி. 'காளிதாஸ்' விளம்பரம் வெளியான 'சுதேசமித்திரன்' 1931 அப்டோபர் 29ஆம் நாள் நாளிதழிலேயே 'காளிதாஸ்' படத்தின் விமரிசனமும் பிரசுரமாகியுள்ளது. விளம்பரத்திலும் விமரிசனத்திலும் டி.பி. ராஜலட்சுமியே பிரதானமாகப் பேசப்பட்டிருக்கிறார். 'தென்னிந்திய நாடக மேடைகளில் கீர்த்தி வாய்ந்து சிறந்துவிளங்கும் மிஸ் டி.பி. ராஜலட்சுமி முதன்முறையாக சினிமாவில் தோன்றுவதைப் பாருங்கள். இவளை நாடகமேடையில் கண்ணுற்ற அனைவரும் பார்க்க இது சமயமாகும்' என்று குறிப்பிட்டிருந்தது. அதாவது, 'காளிதாஸ்' வெளியானபோது டி.பி. ராஜலட்சுமி மட்டுமே மக்கள் அறிந்த பிரபலமாக இருந்திருக்கிறார். படத்தின் வெற்றியை உறுதிசெய்ய மக்கள் அறிந்த பிரபலங்களை வைத்துப் படமெடுக்கும் உத்திகள் அப்போதே வந்துவிட்டது!

டி.பி. ராஜலட்சுமி

அந்நாட்களில் தமிழ் நாடக மேடைகளில் முன்னணி நாயகியாக வலம் வந்தவர், டி.பி. ராஜலட்சுமி. அதனைத் தொடர்ந்து மௌனப்படங்களில் முகம் காட்டியவர். தமிழின் முதல் கதாநாயகி என்று பெயரெடுத்த டி.பி. ராஜலட்சுமிக்கு சொந்த ஊர் தஞ்சையை அடுத்துள்ள திருவையாறு. அங்கு ஆச்சாரம் நிறைந்த பஞ்சாபகேச அய்யரின் மகளாகப் பிறந்த ராஜலட்சுமிக்கு மிக இளம் வயதிலேயே திருமணம் நடந்துவிட்டது. படிப்பு வாசனை மட்டுமல்ல, அந்தச் சிறுமிக்கு இளம்பிராயத்து சந்தோஷங்களான எதுவுமே வாய்க்கவில்லை. புகுந்த வீடு போன ராஜலட்சுமியை வரதட்சணைக் கொடுமை துரத்த, வேறு வழியின்றி அவள் பிறந்தகம் திரும்பினாள். அங்கே தந்தையின் மரணம் இன்னொரு இடியென அவள் தலையில் விழ, கதியற்றவளாகிப் போனாள் அந்தச் சிறுபெண். தாயும் மகளும் கால்போனபடி நடந்தார்கள். திருச்சியில் சில நாடகக் கம்பெனிகள் அவர்களுக்கு அடைக்கலம் தந்தன. ராஜலட்சுமிக்கு இயற்கை நல்ல குரல் வளத்தைத் தந்திருந்தது. அதை அவளது பெற்றோர் சிறுவயது முதற்கொண்டே பட்டை தீட்டியிருந்தனர். அவளது குரல் அவர்களுக்கு சோறு போட்டது. வசீகரம் மிக்க அவளது குரலுக்கு ரசிகர்கள் உண்டானார்கள்.

விரைவிலேயே டி.பி. ராஜலட்சுமி முன்னணி நாடகக் கலைஞராக உயர்ந்தார். அதன் தொடர்ச்சியாக அவருக்கு பேசாப் படங்களில் வாய்ப்புகள் தேடி வந்தன. படங்



சாமிக்கண்ணு வின்சென்ட்

நடராஜ முதலியார்

ஹெச்.எம். ரெட்டி

களில் நடித்ததால் ஏற்பட்ட புகழ் நாடகத்திலும் ராஜலட்சுமியை உச்சத்தில் ஏற்றியது. அந்தச் சூழலில்தான் அர்தேஷிர் இரானி தென்னிந்திய சினிமாவை உருவாக்கத் திட்டமிட்டிருந்தார். புகழ்பெற்ற தமிழ் இயக்குநர் கே. சுப்பிரமணியத்தின் பரிந்துரையின் பேரில் மும்பை சென்ற ராஜலட்சுமியில் குரல் வளத்தில் இரானியும் மனதைப் பறிகொடுத்தார். 'காளிதாஸ்' படத்தில் டி.பி. ராஜலட்சுமி நாயகி என்று முடிவானது. வறுமை தந்த காயத்திற்கு மருந்தாக வரலாற்றில் இடம்பிடித்தார் டி.பி. ராஜலட்சுமி. *1956*இல் தமிழ் சினிமா எனும் பத்திரிகையின் தீபாவளி மலருக்குப் பேட்டியளித்த டி.பி. ராஜலட்சுமி இப்படிச் சொல்லியிருந்தார்: "தமிழில் பேசும் படத்தை எடுத்துச் சோதித்துப் பார்க்க நினைத்த இம்பீரியல் கம்பெனியினர் தமிழ்க் கதாநாயகியைத் தேடிக்கொண்டிருந்தபோது எனக்கு அந்த வாய்ப்புக் கிடைத்தது. இந்தப் படத்தில் நான் என்ன பெரிதாகச் செய்திருக்கிறேன் என்று உங்களுக்குத் தெரியுமா? இரண்டு கீர்த்தனைகளை, இரண்டு தேசபக்திப் பாடல்களைப் பாடியிருக்கிறேன். அத்தோடு ஒரு குறத்தி நடனம் ஆடியிருக்கிறேன். அவ்வளவுதான்."

தியாகராஜர் கீர்த்தனைகளும் காங்கிரஸ் கட்சியின் தேசபக்தப் பாடல்களும் அந்தக் காலத்து சினிமா ரசிகர்களைச் சொக்கிப்போட்டு விட்டன. பேசும், பாடும் சினிமாவைப் பார்த்துவிட மக்கள் துடியாய்த் துடித்தனர். அந்த முதல் அனுபவத்தைப் பெற்றிடும் பேராவல் மக்களுக்கு. இதனால் 'காளிதாஸ்' பெருவெற்றி பெற்றது.

'காளிதாஸ்' வெற்றியைத் தொடர்ந்து டி.பி. ராஜலட்சுமியின் புகழ் உச்சத்திற்குப் போனது. அவரை ரசிகர்கள் 'சினிமா ராணி' என்று செல்லமாக அழைத்தனர். அவர் தனது இனிய குரலால் ரசிகர்களைக் கட்டிப்போட்டார். தொடர்ந்த அவரது கலைப்பயணத்தில் *1936*இல் டி.பி. ராஜலட்சுமி சொந்தமாக 'மிஸ் கமலா' என்ற படத்தைத் தயாரித்தார். இதன் மூலம் அவருக்கு தமிழில் முதல் பெண் தயாரிப்பாளர் என்ற பெருமை கிட்டியது. அதுமட்டுமல்ல... மிஸ் கமலாவை அவரே இயக்கியதால் தமிழின் முதல் பெண் இயக்குநரும் அவரே. அந்தப் படத்தின் முக்கிய பாத்திரத்தில் நடித்தும் அவர் அசத்தினார். *1931* முதல் *1943* முடிய மொத்தம் *12* ஆண்டுகளே அவர் சினிமாவில் இயங்கிவந்தார். அவர் நடித்தது வெறும் 14 படங்கள்தான். காலத்தால் இது சிறிய கணக்காக இருக்கலாம். ஆனால், தமிழ் சினிமாவின் துவக்க நாட்களில் தன்னந்தனியாக துணிவுடன் செய்யப்பட்ட கலைப் பயண சாதனை இது.

நான்காம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த வடமொழி மகாகவி காளிதாஸின் கதைதான் படத்தின் கதை. காளிதாஸ் பாத்திரத்தில் பி.ஜி. வெங்கடேசன் நடித்திருந்தார். காளிதாஸ் ஒரு படிப்பறிவில்லாத ஆட்டிடையன். தனது தந்தையின் அமைச்சரின் சூழ்ச்சியினால் இளவரசி வித்யாதரி காளிதாஸை மணக்க நேர்கிறது. காளியிடம் அவளது வேண்டுதலின் பலனாகக் காளிதாஸ் மிகப்பெரிய அறிஞனாகிறான். மகாக் கவிஞனாகிறான்.

படத்தில் மொத்தம் ஐம்பது பாடல்கள் (!). அவற்றுள் 'ராட்டினமாம் காந்தி கை பானமாம்', 'இந்தியர்கள் நமக்குள் ஏனோ வீண் சண்டை' ஆகிய பாடல்கள் பிரபலமடைந்தன. படம் புராணவகைதான் என்றாலும் அதிலும் தேச விடுதலைச் சிந்தனையை நம்மவர்கள் புகுத்தத் தவறவில்லை. ஒரு காட்சியில் கதாநாயகன் சிறையில் கை ராட்டையைச் சுழற்றிக் கொண்டே காந்தியைப் புகழ்ந்து பாடுவான். கர்நாடக இசையை சினிமாவுக்கு ஏற்றபடி ஜனரஞ்சகப்படுத்துகிற முறையை இந்தப்படம் துவக்கிவைத்தது. பாடத் தெரிந்தவர்களே நடிக்கவர முடியும் என்ற போக்கையும் இந்தப் படம்தான் ஆரம்பித்து வைத்தது.

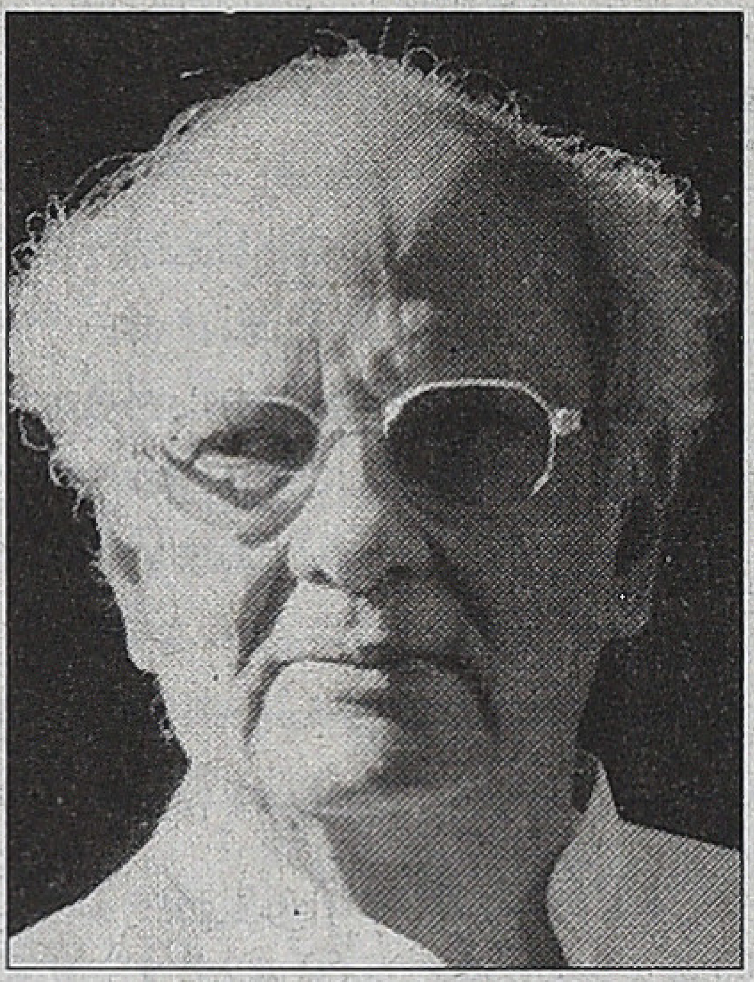
மும்பையிலிருந்து படப்பெட்டி சென்னை சென்ட்ரல் ரயில் நிலையத்தை வந்தடைந்தபோது ஆயிரக்கணக்கான ரசிகர்கள் குவிந்தார்கள். படப்பெட்டிக்கு ரோஜா மாலைகள் சூட்டப்பட்டன. தேங்காய்கள் உடைக்கப்பட்டன. பத்தி, சூடம் என்று அமர்க்களப்பட்டது. வால்டாக்ஸ் சாலையில் படப்பெட்டியுடன் பெரிய பேரணி கினிமா சென்டிரல் திரையரங்கு வரை வந்தது. இப்படி பலவகைகளிலும் 'காளிதாஸ்' அந்நாளின் அதிசய சினிமா ஆனது.

(அடுத்த இதழில்... மலையாள முதல் பேசும் படம்.) ■

3

என் நாவல் தலைப்புகளுக்கு டிமாண்ட் அதிகம்

இந்திரா பார்த்தசாரதி



உச்சி வெய்யிலை 1990இல் படமாக எடுத்தவர் மலையாள, தமிழ் திரைப்பட இயக்குநர் கே.எஸ். சேதுமாதவன். அவர் 1989இல் புதுச்சேரி வந்து என் நாவல் உச்சி வெய்யிலைப் படமாக்க அனுமதி கேட்டபோது எனக்குச் சற்று ஆச்சர்யமாக இருந்தது.

எழுபதுகளில் ஓர் இளைஞர் நான் தில்லியிலிருந்து சென்னை வந்திருந்த போது என்னைப் பார்க்க வந்தார். அப்பொழுது நான் சென்னைப் பல்கலைகழக விருந்தினர் விடுதியில் இருந்தேன். வயது இருபத்தைந்து இருக்கலாம். களையான முகம், கதாநாயகனாக நடிக்கத் தகுதி பெற்ற தோற்றம்.

“வணக்கங்க. என் பேரு செல்வ ராஜ். உங்க விசிறி. ‘உச்சி வெயில்’ படிச்சேன்... ரொம்ப பிரமாதமா இருக்கு, சார்.”

“தாங்க்ஸ்... என்ன செய்யறீங்க?”

“பி.காம் முடிச்சுட்டேன்... எனக்கு ‘ஃபிலிம் லைன்லெ நல்ல ஈடுபாடு...”

“பாக்க நல்லாயிருக்கீங்க... முயற்சி பண்ணுங்க... ‘ஹீரோ சான்ஸ்’ கூட கிடைக்கலாம்..”

“இல்லீங்க... ‘டைரக்ட்’ பண்ணனுங்கிறதுதான் என் ஆசை.”

“அதுவும் சரிதான்... பண்ணுங்களேன்...”

“உங்க கதையைக் கேக்கத்தான் வந்தேன்...”

திடுக்கிட்டேன்.

“என் கதையையா?”

“‘உச்சி வெயில்’ நல்ல ‘மெடீரியல்’ங்க.. சத்யஜித் ரே படம் மாதிரி வருங்க.”

நான் மௌனமாக அவரை உற்றுப் பார்த்தேன்.

“என்னாலே எடுக்க முடியும்னு நம்பிக்கை இருக்குங்க...”

“எனக்கு என் கதையிலே நம்பிக்கை இல்லியே...”

“அப்படிச் சொல்லாதீங்க...

மறுபக்கம் படத்தில் சிவகுமார், ராதா

‘விஷுவல்ஸ்’லாம் பிரமாதமா வரும்... அப்படியே கும்பகோணத்தையும் டெல்லியையும் கண் முன்னாலே கொண்டு வந்து நிறுத்தமுடியும்...”

“உங்க பணமா?”

“இல்லீங்க... எனக்கு வசதி இல்லேன்னு சொல்லலே... என் மாமா ‘பிஸினஸ்மேன்’. அவருக்கு ஒரே பொண்ணு. என்னையும் ‘பிஸினஸ்’லெ இழுத்துவிடப் பாக்கிறாரு...”

“சினிமா பிஸினஸ்ஸா?”

“இல்லீங்க... கன்ஸ்யூமர் ப்ராடக்ட்ஸ் தமிழ்நாடு ஏஜென்ஸி பூரா அவர்துதான். எனக்கு இப்பொ கல்யாணத்திலே இஷ்டமில்லே...”

“அவர் மகளைக் கட்டிக்க சொல்றாரா?”

“ஆ...மாங்...க. ஒரு நல்ல படம் செய்திட்டு ‘அவார்ட்’ வாங்கினப்புறம் கட்டிக்கலாம்னுருக்கேன்...”

“மாமா பணம் கொடுப்பாரா?”

“அவர்கிட்டே வாங்கலீங்க... இன்னொரு ‘ஃப்னான்ஸியர்... மாமாவுக்குத் தெரிஞ்சவர்தான்... நீலகிரியிலே பெரிய எஸ்டேட். நாளைக்கு இதே நேரத்துக்கு அவரைக் கூட்டிகிட்டு வரவா?”

நான் யோசித்தேன். “சரி, கூட்டிகிட்டு வாங்க.”

அடுத்த நாள் அதே நேரத்தில் இருவரும் வந்தார்கள். எஸ்டேட் முதலாளி இரட்டை நாடி சரீரம். சிவப்பாகப் பழம் மாதிரி இருந்தார். பித்தான் போடாத மிகவும் மெலிதான, முக்கால் கை வெள்ளைச் சட்டை. அவர் வேட்டியின் வெண்மையும் சட்டையின் வெண்மையும் என் முகத்தைக் கூச வைத்தது. இடுப்பில் அணிந்திருந்த மிகவும் அகலமான ‘பெல்ட்’ சட்டையின் மென்மையில் வெளியே தெரிந்தது. இறுகிய முகம்.

“உட்காருங்க.”

சந்தேகத்துடன் சுற்றுமுற்றும் பார்த்தார். கையிலிருந்த பெரிய பையைப் பார்த்த போது, கரன்ஸி நோட்டுகளினால் அது கனப்பது போல் எனக்குப்பட்டது. அவர் உட்கார்ந்தார்.

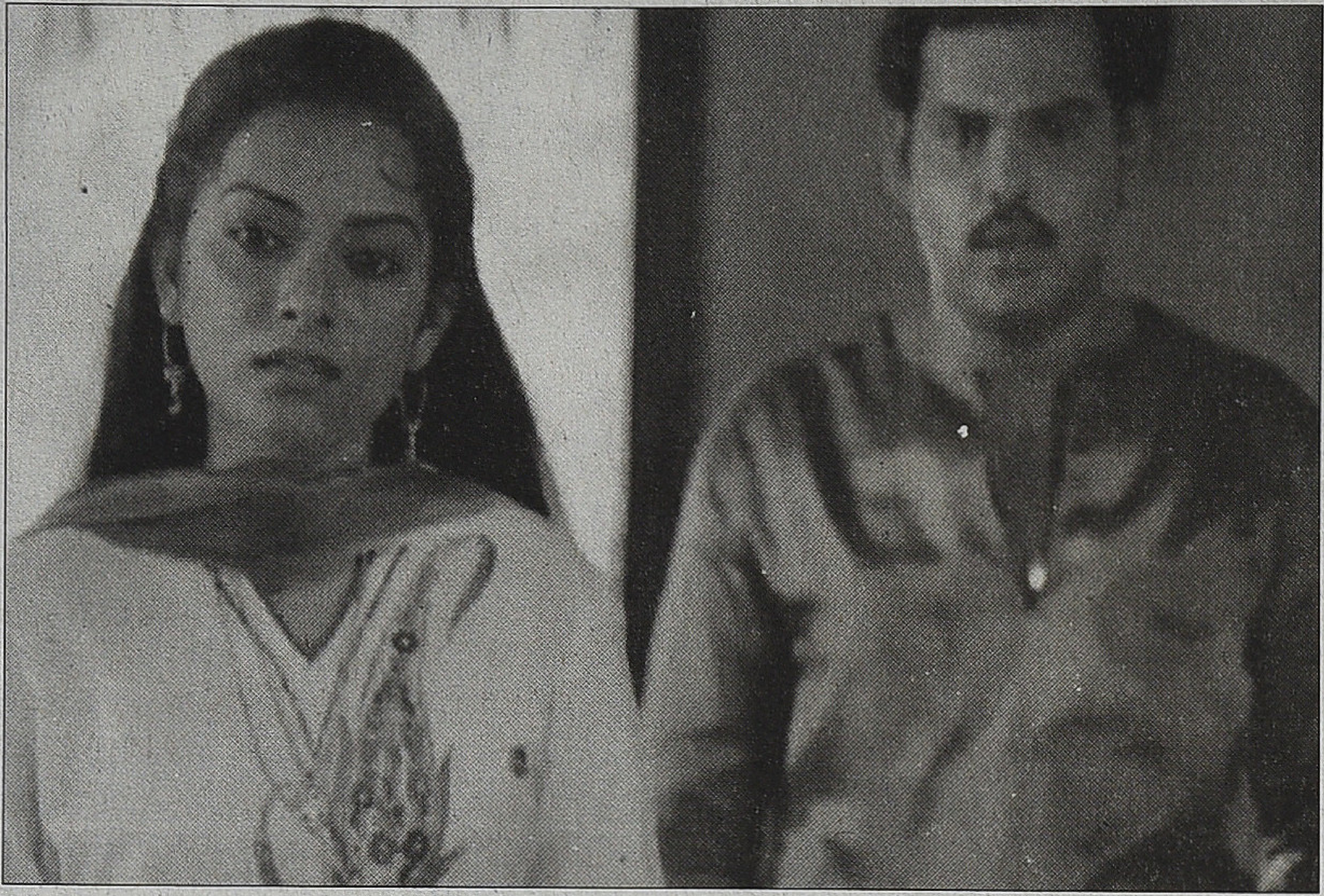
“என்ன கதை, சொல்லுங்க?” என்றார் என்னிடம்.

“கதையா?” என்றேன் நான்.

“உங்க கதையைதானே படம் காட்டப் போறது தம்பி? என்ன கதை சொல்லுங்க?”

நான் செல்வராஜைப் பார்த்தேன்.

“அது என்ன கதைன்னா, டெல்லி



யிலேந்து...” என்று ஆரம்பித்தார் செல்வராஜ்.

“உன்னைக் கேக்கலே... நீங்க சொல்லுங்க...” என்றார் எஸ்டேட் என்னிடம்.

“எனக்குக் கதைசொல்ல வராது.”

“கதை எழுதறீங்க, சொல்ல வராதா?”

“வராது.”

அவர் எழுந்துவிட்டார்.

நான் செல்வராஜிடம் சொன்னேன்: “நீங்க உங்க மாமா பொண்ணைக் கட்டிகிட்டு ‘பிஸினஸ்ஸை'ப் பாருங்க.”

செல்வராஜ் இப்பொழுது அதைத் தான் செய்து வருகிறார்.

‘உச்சி வெய்யிலை’ 1990இல் படமாக எடுத்தவர் மலையாள, தமிழ் திரைப்பட இயக்குநர் கே.எஸ். சேதுமாதவன். அவர் 1989இல் புதுச்சேரி வந்து என் நாவல் ‘உச்சி வெய்யிலை’ப் படமாக்க அனுமதி கேட்டபோது எனக்குச் சற்று ஆச்சர்யமாக இருந்தது. ‘வாசகர் வட்டம்’ 1968இல் பிரசுரம் செய்த நாவல், ‘உச்சி வெயில்’. குறுகிய அளவிலேயே விநியோகம் ஆகியிருந்த அந்த நாவலை ஒரு திரைப்பட இயக்குநர் படித்திருக்கிறார் என்பதோடு மட்டுமன்றி அதைப் படமாக்கவும் விரும்புகிறார் என்ற ஆச்சர்யம். அவரோடு பேசியபோது, தற்காலத்திய, தமிழ், மலையாள இலக்கியப் படைப்புக்களில் அவர் தேர்ச்சி புலப்பட்டது. அவர் பிரபல மலையாள புதினங்களைப் படமாக்கி விருதுகளும் பெற்றிருக்கிறார் என்பது தெரிந்தது.

சேதுமாதவன் வருவதற்கு முன்னால், ஆறு மாதம் முன்பு, ‘குடிசை’ ஜெயபாரதி, என் அனுமதியுடன், ‘உச்சி வெய்யில்’ என்ற தலைப்பில் வேறொரு படம் எடுத்திருந்தார். அது என்னவோ தெரியவில்லை, என் நாவல் தலைப்புகளுக்குத்தாம் ‘டிமாண்ட்’ அதிகம் என்று நினைக்கின்றேன். கமல்ஹாசன், 90களில், ‘குருதிப் புனல்’ என்ற என் நாவலின் தலைப்பை, என் அனுமதியுடன் அவர் எடுத்த ஒரு படத்துக்குச் சூட்டியிருந்தார் அமெரிக்க எழுத்தாளர் ஃபாக்னருக்கு என் மாதிரி அனுபவமுண்டு என்கிறார்கள். அவர் நாவலைப் படமெடுக்கப் போவதாகச் சொல்லி, அவரை ஐந்து நட்சத்திர ஹோட்டலில், ஹாலிவுட்டில் தங்கச் செய்து, அந்த நாவல் மிகவும் இலக்கியத்தரமாக இருந்ததால், அந்த நாவலின் தலைப்பில் வேறொரு ‘ப்ளாக்பஸ்டர்’ எடுத்தார்கள் என்று சொல்வதுண்டு. ஆனால், தலைப்புக்கு மட்டும் ஒரு மில்லியன் டாலர்கள் கொடுத்தார்களாம். ஃபாக்னர் இருந்தது அமெரிக்கா, நான் இருப்பது இந்தியா என்பதையும் நினைவில் கொள்ளவேண்டும். கமல்ஹாசன் வாய்மொழி நன்றியையும் ஜெயபாரதி நன்றியையும் பத்து லட்ச ரூபாய்க்குச் சமானமாக நான் கருதுகிறேன்.

சேதுமாதவன் படம் பட்ஜெட் 16 லட்ச ரூபாய்; ‘என்.எஃப்.டி.சி.’ உபயம். படம் எடுத்து முடித்த பிறகு ஆன செலவு 14 லட்ச ரூபாய் தான். மீதி இரண்டு லட்ச ரூபாயை ‘என்.எஃப்.டி.சிக்குத் திருப்பிக் கொடுத்துவிட்டார், சேதுமாதவன். அவ்வாறு செய்த இந்திய இயக்குநர் இவர் ஒருவரே என்று ‘என்.எஃப். டி.சி’ வரலாறு கூறுகின்றது.

எனக்கு அப்பொழுது பல்கலைக் கழகப் பணி மிகுந்திருந்தால், உரையாடல் மட்டும் எழுதுவதாகக் கூறினேன்; அவர் இசைந்தார். சென்னைக்கு வந்து ஒரு ஹோட்டலில் தங்கி, ஓர் இரவில் உரையாடல் முழுவதையும் எழுதிக் கொடுத்துவிட்டேன்.

அப்படத்தில் வயதான கதாநாயகராக நடிக்க இருந்த சிவகுமார் நாவலை அக்கு வேர் ஆணி வேராக அலசியதைப் பார்த்தபோது திரைப்பட கதாநாயகர்களைப் பற்றி நான் கொண்டிருந்த அபிப்பிராயம் தவறு என்று எனக்குப் புரிந்தது. என்னால் ஒரு நாள்தான் படப்பிடிப்பில் கலந்துகொள்ள முடிந்தது. அப்பொழுதுதான் நான் பின்னால் எழுதிய ஒரு கதைக்கு ஒரு கதாநாயகி கிடைத்தார்.

அவர் ஒரு வயதானப் பெண்மணி. நல்ல களை. ஒரு காலத்தில் அழகாக இருந்திருக்க வேண்டும். ‘ஸ்டூடியோ’ மரத்தடியில் உட்கார்ந்திருந்தார்.

எனக்கு ‘ஷூட்டிங்’ ‘போர்’ அடித்ததால் மரத்தருகே நின்று கொண்டிருந்தேன். எப்பேர்ப்பட்ட சிறந்த சமையல்காராக இருந்தாலும், அவருடைய சமையல் அறையை அவர் சமைக்கும்போது எட்டிப் பார்க்கக்கூடாது என்பார்கள். அந்த மாதிரிதான் படப்பிடிப்பும் எனக்குத் தோன்றியது. ஒரு சில நடிகர்களுக்காக ஒரு ‘ஷாட்டை ஏழு, எட்டு தடவை திரும்பத் திரும்ப எடுக்கும் நிர்ப்பந்தங்கள்

‘நீங்க தானே கதாசிரியர்?’

திரும்பிப் பார்த்தேன். அந்த வயதானப் பெண்மணி அழகானப் புன்னகையுடன் கேட்டார்.

‘ஆமாம்’.

‘உங்களுக்கே ‘போர்’ அடிச்சு வெளியே வந்துட்டேள், அப்படித் தானே?’

‘உங்க கதையிலே...”

“யாரு.”

‘உங்க சமையல்காரி.’

“புரியலே.”

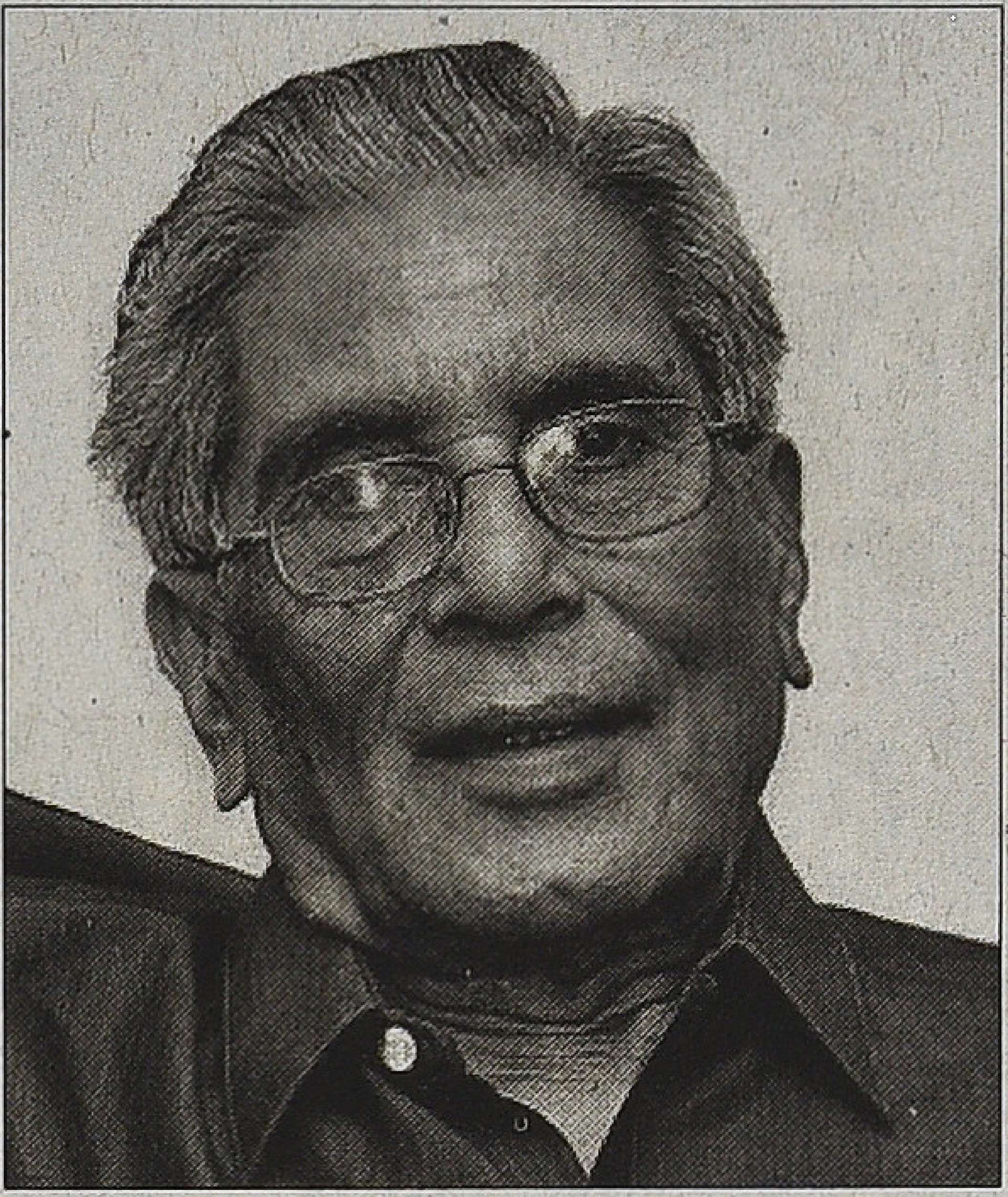
“நாப்பது நிமிஷம் மௌனம். புரிஞ் சுதா? நா பூரா காத்திண்டிருக்கணும். எப்பொ கூப்பிடுவான்னு... நாலு வரியை எட்டு வரியா ஆக்க முடியாதா உங்களாலே. நீங்கதானே பிரும்மா? என் பிரும்மா என் தலையிலே எழுதினதை மாத்த முடியாது. எனக்கு அறுபத்தஞ்சாறது. நாப்பது வருஷமா காத்திண்டிருக்கேன், கதாநாயகி ரோலுக்கு. இப்பொ, அதோ அவளுக்கு மடிச்சாரு கட்டி விடணும், சமையல் பண்ணணும், அவ்வளவுதான்.”

அவர் சிரித்தார். அவர் ஆசை வீண்போகவில்லை. நான் அதைத் தொடர்ந்து எழுதிய சிறுகதையில் அவர்தான் கதாநாயகி.

இரண்டு நாட்களுக்கு முன்பு தொலைப்பேசி ஒலித்த போது, நான் கோபத்துடன் எடுத்தேன். இரவு பத்து மணி... என்னுடைய இரண் டாம் ஜாம தூக்க நேரம்.

“எஸ்...?” என்றேன்

“எழுத்தாளர் இந்திரா பார்த்த சாரதி இருக்காருங்களா?”



சேதுமாதவன்

“யாரு, என்ன வேணும்?”

“அவர்கிட்டே பேசணும்..”

“என்ன வேணும், சொல்லுங்க.”

“கேரளாலேந்து பேசறோம்... நாங்க மூவி ஃபைனான்ஸியர்ஸ். எழுத்தாளர்கிட்டே பேசணும். அவர் கிட்டே கதை இருகுமான்னு கேக்கத் தான்.”

“இது எழுத்தாளர் வீடு இல்லீங்க, நாங்க மர யாவாரம்.”

“எழுத்தாளர் வீடு இல்லியா, மர யாவாரமா?”

“ஆமாங்க”.

“இது என்ன தம்பி, எழுத்தாளர் வீடு இல்லேங்கிறாரு; மர யாவாரங்கிறாரு. தப்பு நம்பர கொடுத்திருக்கே... நீ என்ன டைரக்ட் பண்ணி கிளிக்கப் போறே? முந்திரிப் பணமெல்லாம் அம்போதான்!” என்று அவர் யாரிடமோ பேசுவது கேட்டது. கனவுகளை முகத்தில் தேக்கி, கோடம்பாக்கத்தை ஒரு கலக்கு கலக்க, முந்திரித்தோட்ட முதலாளியிடம் சென்றிருக்கும் ஓர் இளம் இயக்குநர் இமயம் என் மனக்கண் முன் தோன்றியது. அந்த இளம் இயக்குநர் தொலைப்பேசியை வாங்கி என்னிடம் பேசக்கூடும் என் பதினால் அதை வைத்துவிட்டேன். எதிர்பார்த்தபடியே தொலைப்பேசி ஒலித்தது. நான் எடுக்கவில்லை.

இந்த அனுபவம் பல ஆண்டு களுக்குப் பிறகு எனக்கு இப்பொழுது ஏற்பட்டிருக்கிறது, ஆச்சர்யந்தான். ■

காட்சிப்பிழை – சந்தா விபரம்:

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 240 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 450 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 1000 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 10000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAITHIRAI** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ, வரைவோலையாகவோ, வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #16/25, Second Seeward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) இந்தியன் வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhaithirai, **No:** 913591575, **Type:** Current Account, **Bank:** Indian Bank, **Branch:** East Abiramapuram, Chennai District , **IFSC Code:** IDIB000E013 (5th character is zero), **MICR Code:** 600019013

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhaithirai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, 16/25 Second Seeward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041, என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டுகிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

இந்திய அரசும் நிறுவன நாயகனும்

ராமாநுஜம்

அலிகள் அந்தப்புரத்தில் எப்படியோ அப்படித்தான் விமர்சகர்கள் இலக்கியத்திற்கு. அவர்களுக்கு என்ன நடக்கிறது என்று மிகத்தெளிவாகத் தெரியும். ஆனால், அதை அவர்களால் செயல்படுத்த முடியாது.

அர்துரே வான் வாகனோ, 'மௌன வதம்' என்ற நாவலில்.

நம்முடைய வெகுஜன திரைப் படங்களை எந்தத் தளத்திலிருந்து அணுகுவது என்பது சிக்கலாகத்தான் இருக்கிறது. நமக்கு அறிமுகமாகியுள்ள யதார்த்தத் தளத்திலிருந்தும் தனிமனித உளவியலிலிருந்தும் அணுகும் போது திரும்பத் திரும்ப முட்டுச்சந்தில் நிற்க வேண்டியுள்ளது. யதார்த்தத் தளத்தை முற்றாக நிராகரித்து வேறு வகையான கதை சொல்லும் தளத்தி லிருந்தும் அணுகமுடியவில்லை. இப்படி சாத்தியமா என்றும் தெரிய வில்லை. ஆகையால், ஒரு திரைப் படம் எடுக்கப்பட்ட முறைமையி லிருந்து, அத்தகைய முறைமையின் தர்க்கத்திலிருந்து, ஏதோ ஒன்றின் தொகுப்பாகப் பார்க்க வேண்டி யுள்ளது. அதனால் தான் சினிமா வெளி என்பதற்குள் உள்ள யதார்த் தம், பல சமயங்களில் சமூக யதார்த் தத்தோடு முரண்பட்டும், இணைக் கப்பட முடியாததாகவும் இருக்கிறது. ஆகவே, சமூக யதார்த்தம் என்ற தளத்திலிருந்து அல்லாமல் சினிமா வெளியின் தர்க்கத்திற்குள் நின்று, அது முன்வைக்கும் யதார்த்தத்திலிருந்து, நம் வாசிப்பைக் கட்டமைத்துக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இத்தகைய வாசிப்பில், திரைப்படத்தில் வரும் தனிமனிதனை ஒரு வகை மாதிரி யாகவும், ஒரு சிந்தனை அல்லது ஒரு கருத்தியலின் அடிப்படையாகவும் தொகுத்துக்கொள்ள வழியேற்படு கிறது. காளி தெய்வத்தின் முன் வணங்கி ஆயுதம் எடுக்கும் ஒரு வனை தேசியவாதியாகவும், நமாஸ் செய்துவிட்டு ஆயுதம் எடுப் பவனை தீவிரவாதியாகவும் பார்க்க வழிவகுக்குகிறது. சமூக முன்தீர் மானங்கள், நிலைப்பாடுகள் இந்தத் தொகுப்பிற்குள் அடைக்கப்படுகிறது. ஆனால், அதே சமயத்தில் ஒரு தொகுப்பின் ஊடாக நாம் சினிமா வெளி யதார்த்தத்தை சமூக யதார்த்த வெளியோடு இணைக்க முயற்சிக்கும் போது, தனிமனிதனை உளவியல்ரீதியாக மட்டுமல்லாமல், ஒரு கருத்தியல் அடிப்படையை முன்வைக்கும் படிமங்களாக மாற்றி, அது நமது எல்லைகளை விரிவாக்குகிறது. இத்தகைய வாசிப்பில் உள்ள சிக் கலைக் கவனத்தில் கொண்டு, கமல்ஹாசன் எழுதி இயக்கிய 'விஸ்வரூபம்' திரைப்படத்தை வாசிக்க முயற்சிப்போம்.

இப்படத்தில் விஸ்வநாதனாகவும் விஸாம் அகமது காஷ்மீரியாகவும் வரும் கதாபாத்திரம் யார்? இப்பாத்திரத்தின் தனிப்பட்ட விருப்பு வெறுப்பு பற்றி நமக்கு ஏதேனும் சொல்லப்படுகிறதா? இவனுடைய மனைவி வேறொரு ஆணோடு தொடர்பு வைத்துக் கொண்டிருப்பதைக் கொஞ்சமும் சலனமில்லாமல் ஏற்றுக்கொள்வதை நாம் எப்படிப் பார்ப்பது? நிச்சய மாக விஸ்வநாதனாகவும் காஷ்மீரி யாகவும் வரும் கதாபாத்திரம் தனிமனிதத் தளத்தில் நமக்கு அறி முகப்படுத்தப்படவில்லை. நமக்கு ரத்தமும் சதையுமாகவும் அறி முகமாகும் வழக்கமான கதாநாயகன், குடும்பம் என்பதின் மையமாக இருப்பான். ஆனால், இப்படத்தின் நாயகன் குடும்பத்தை மையப்படுத்தி இயங்காதவன்.

கமல்ஹாசனின் 'விக்ரம்' திரைப் படத்தை இப்படத்தோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கலாம். நாட்டை அழிக்கும் தீய சக்தியை எதிர்ப்பதற்குக் கர்ப்பமாக இருக்கும் நாயகனின் மனைவி வில்லன் கோஷ்டியால் கொல்லப்பட வேண்டியுள்ளது. அதுவும் பொட்டு வைக்கும் இடத்தில் தோட்டா பாய வேண்டியுள்ளது. இதை சாகஸ நாய கனின் பண்பாகப் பார்க்க முடியும். 'விக்ரம்' படத்தின் நீட்சியாய் விஸ்வ நாதனாகவும் காஷ்மீரியாகவும் வரும் கதாபாத்திரத்தை நாம் சாகஸ நாயகனாகப் பார்க்க முடி யுமா? ராஜன் குறை சாகஸக் கதாநாயகனின் மரணம் குறித்து விரிவாக எழுதியுள்ளார். (பார்க்க: 'கதாநாயகனின் மரணம்' என்ற கட்டுரைத் தொகுப்பு). சாகஸக் கதாநாயகனின் மரணம் என்பது, ஒரு புதுவகையான நாயகனின் அவசியத்தை உணர்த்துகிறது என்று அர்த்தப்படுத்திக்கொள்ளலாம். இந்தப் புதுவகையான கதாநாயகனின் விழுமியங்கள், சாகஸக் கதா நாயகனின் விழுமியங்களிலிருந்து மாறுபட்டதாகத் தான் இருக்க முடியும். சாகஸக் கதாநாயகனின் விழுமியங்கள் வட்டாரக் கலாசாரம் சார்ந்தும், அரசியல்படுத்தப்படாத மதம் சார்ந்தும் இயக்கம் கொண்டது என்றால், புதுவகையான நாயகனின்

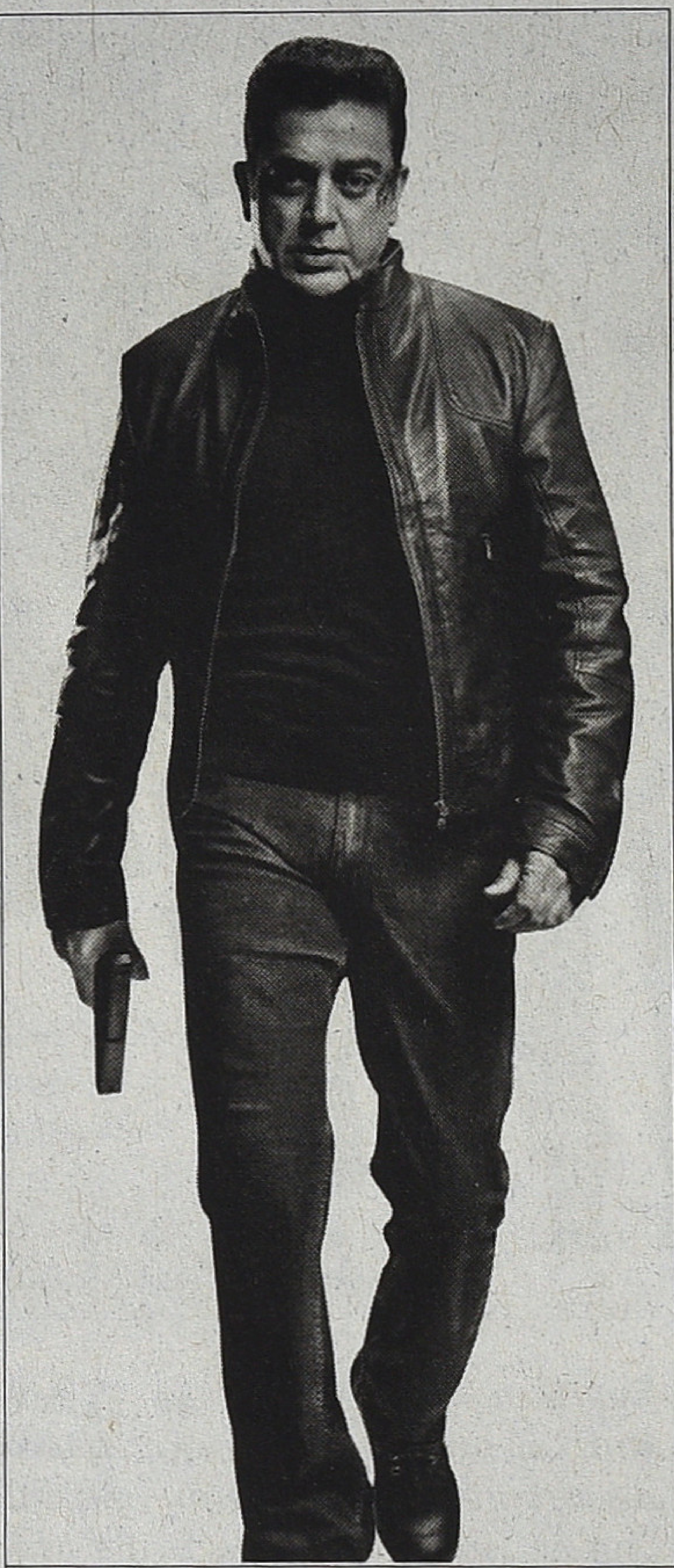
விழுமியங்கள் சர்வதேசம் சார்ந்தும் தேசம்அரசு சார்ந்தும், அரசியல் மையப்பட்ட மதம் சார்ந்தும் இயக்கம் கொள்ளும். சாகஸ நாயகனின் அறம் தனிமனிதத் தளத்தில் இயக்கம் கொண்டது என்றால், புதுவகை நாயகன் தேசம் அரசு சார்ந்து இயங்குபவன். தேசம் அரசு என்பவற்றின் தர்க்கத்திற்குள் இயங்குபவன். தனிமனித விழுமியங்களை முற்றும் முழுவதுமாக தேசம் அரசு என்பதிடம் 'தாரைவார்த்துக் கொடுக்கத்' தயங்காதவன். கடவுள் இருந்த இடத்தில் தேசம்அரசு என்பதை முன்வைப்பவன். நாம் இவனை 'நிறுவன நாயகன்' என்று அழைப்போம். நிறுவன நாயகனின் எதிரி நிறுவனப்படுத்தப்பட்டவனாக இருக்க வேண்டிய அவசியம் உள்ளது. தனிமனிதத் தர்க்கததிற்குள் இயங்கும் சாகஸ நாயகனுக்குத் தனிமனித தர்க்கததிற்குள் இயங்கும் வில்லனை எதிர்கொள்வது போதுமானதாக இருக்கிறது. நிறுவன நாயகனுக்கு இது சாத்தியமில்லை. சாகஸ நாயகனோடு சாகஸ வில்லனும் மரணம் கொள்கிறான். நிறுவன நாயகனோடு நிறுவன வில்லனும் பிறக்கிறான்: ஏனெனில், நிறுவனமாகக் கட்டமைக்கப்பட்ட எதிரி என்று ஒருவன் இல்லாமல் தேசம் அரசு அதனுடைய இருப்பை நியாயப்படுத்த முடியாது. இதற்கு நாம் பல ஹாலிவுட் திரைப்படங்களை உதாரணமாகச் சொல்ல முடியும். அரசு அதனுடைய தார்மீகத்தை உயர்த்திப் பிடிக்க அதன் எதிராளியைப் புலம் வாய்ந்தவனாகக் கட்டமைக்க வேண்டியுள்ளது. அரசு அதன் இருப்பிற்கான சுவாசக் காற்றை அது உருவாக்கும் அதன் எதிரியிடமிருந்துதான் பெற்றுக் கொள்ள முடியும். மாவோயிஸ்டுகளை அரக்கர்களாகக் கட்டமைப்பதின் மூலம் தான், தன் குடிமக்களைக் காப்பற்ற அது எத்தகைய தியாகங்களைச் செய்ய வேண்டியுள்ளது என்று ஒப்பாரி வைக்க முடியும். பலவீனமான எதிரியைக் கொண்டு அரசு அதன் பராக்கிரமத்தைப் பிரகடனப்படுத்த முடியாது. பல ஹாலிவுட் வெகுஜனத் திரைப்படங்களுக்கு இதனால் தான் நாஜிகள் தேவைப்பட்டார்கள். இப்போது அல்கொய்தா / தலிபான் தேவைப்படுகிறார்கள்.

'விஸ்வரூபம்' சாகஸக் கதாநாயகனை முன்னிறுத்தும் திரைப்படம் அல்ல. இது நிறுவன நாயகனை முன் நிறுத்துகிறது. இப்படத்தின் இறுதிக்காட்சியை எடுத்துக்கொள்வோம். பொதுவாக சாகஸ நாயகன் தன்மையில் படம் எடுக்கப்பட்டிருந்தால், இறுதிக் காட்சியில் நைஜீரிய தீவிரவாதி அணுகுண்டோடு இருக்கும் போது, காஷ்மீரி அவனோடு ஆக்ரோஷமாகச் சண்டைப் போட்டிருப்பான். அணுகுண்டை வெடிக்க வைக்க அழுத்த வேண்டிய பொத்தான் இங்கும் அங்கும் பறந்திருக்கும். நைஜீரிய தீவிரவாதி கொல்லப்படும் சமயத்தில் அல்லது அதற்குச் சற்று முன் அல்லது அதற்குச் சற்று பிந்தி என்று அமெரிக்க உளவுத்துறை வந்திருக்கும். ஆனால், இப்படத்தின் இறுதிக் காட்சியில் மட்டுமல்லாமல், படத்தில் பெரும்பாலான பகுதியில் (விஸ்வநாதன் வேஷம் முடிவிற்கு வந்த பின்) கதாநாயகனுக்குத் தனித்த இயக்கம் ஏதுமில்லை. அதாவது தனிமனிதத் தளத்தில் அல்லாமல், கருத்தியல் கட்டமைப்புச் சார்ந்து படம் இயக்கம் கொள்கிறது. அதனால் தான் விஸ்வநாதனின் மனைவி நிருபமா தவிர மற்ற எல்லா பாத்திரங்களும் அதனதன் தர்க்கத்திற்குள்ளாகவே எத்தகைய மாற்றமும் இல்லாமல் இயக்கம் கொள்கின்றன. அதாவது எல்லா கதாபாத்திரங்களும் கறுப்பு வெள்ளையாக உள்ளன. தனிமனித சாகஸத் தன்மையை (அதாவது சாகஸ நாயகனை) முற்றிலுமாக நிராகரித்து, ஒரு நிறுவன நாயகனை முன்வைக்கும் இத்திரைப்படம் தமிழ்

சினிமாவில் ஒரு பாய்ச்சல் என்றுதான் சொல்ல வேண்டும். (சங்கர் இயக்கிய 'எந்திரன்' திரைப்படத்திலும் இத்தகைய தன்மையைக் காணமுடியும் என்றாலும், 'விஸ்வரூபம்' படத்தில் இது மிகவும் நேர்த்தியாக வெளிப்படுத்தப்பட்டுள்ளது.)

இத்தகைய நிறுவன நாயகன் சமூகத்தின் எத்தகைய பிரிவினரின் பார்வையிலிருந்து முன்வைக்கப்படுகிறான்.? பார்ப்பனச் சாதியைச் சேர்ந்த விஸ்வநாதனின் மனைவி நிருபமா, வைதீகத்தை முற்றிலுமாக துறந்த பெண்ணுமில்லை; முற்றிலுமாகக் கொண்டாடும் பெண்ணுமில்லை. கலாசார மேலாண்மையை நிறுவும் குறியீடுகளைத் தக்கவைத்துக்கொண்டு, நவீனத்துவத்தை முற்றிலுமாக ஏற்றுக்கொண்ட, உலகமயமாக்கலில் அசாத்தியச் செல்வாக்குப் பெற்றிருக்கும் இந்திய மத்தியதர வர்க்கத்தைச் சார்ந்தவர். உலகமயமாக்கலின் அதிகார எல்லைக்குள் தன்னை நிலைநிறுத்திக்கொள்ளும் 'globalised citizen'. இந்தப் பாத்திரம் மிகவும் சிறப்பாக உருவாக்கப்பட்டுள்ளது.

'அமெரிக்க தான் விமோசனம்' என்று நம்பும் இந்திய மத்தியதர வர்க்கத்தைப் போலவே நிருபமாவும் நம்புகிறார். இத்தகைய மத்தியதர வர்க்கத்திற்கு இந்திய அரசோடும் இந்திய தேசியத்தோடும் உள்ள குழப்பமான உறவைத்தான் நிருபமா விஸ்வநாதனிடம் கொண்டுள்ளார். ஒரு ஆண்மையவாத தேசியத்திற்காக இன்றைய மத்தியதர வர்க்கம் ஏங்குகிறது. நிருபமா ஒரு ஆண்குறிக்காக ஏங்குகிறாள். ஆண்குறிக்கும் தேசியத்திற்கும் உள்ள உறவை நிருபமாவின் பாலியல் தேவையை வைத்து இணைத்துப் பார்க்க முடியும். உலகமயமாக்கலில் வரம்பு மீறி அதிகாரம் பெற்றிருக்கும் உயர்சாதி மத்திய தர வர்க்கம், இந்திய தேசியத்தை ஆண் தன்மையற்றதாகப் பார்க்கிறது. சாவார்க்கர் / கோட்சே போன்றவர்களின் நிலைப்பாடும் இதுதான். விஸ்வநாதனும் நிருபமாவும் கட்டிப்போட்டிருக்கும் தருணத்தில், நிருபமா விஸ்வநாதனைப் பார்க்கும் விதத்தில் இந்தக் குழப்பமான மனநிலையைப் பார்க்க முடியும். விஸ்வநாதனின் ஆண்மையற்ற தன்மையின் திரை விலகும் தருணத்தில், அவளுடைய மிரட்சி மிகச் சிறப்பாக வெளிப்படுகிறது. ஆனால் யோசித்துப் பார்த்தால், அதுதான் எவ்வளவு கொடூரமானதாக உள்ளது. நிருபமா



மற்றும் விஸ்வநாதன் / காஷ்மீரி உறவை, கணவன்மனைவி உறவு என்பதை விட இந்திய உயர்சாதி மத்தியதர வர்க்கம் இந்திய அரசிடம் எதை எதிர்பார்க்கிறது என்ற அர்த்தத்தில் நாம் பார்க்க முடியும். இத்தகையப் பிரிவினரின் பார்வையிலிருந்துதான் இப்படத்தின் கதையாடல் கட்டமைக்கப்பட்டுள்ளது.

சர்வதேச இஸ்லாமியத் தீவிரவாதம் என்ற சொல்லாடல், பல நூற்றாண்டுகளாக இஸ்லாமிய மதத்திற்குள் சாத்தியப்பட்ட, பன்முகப்பட்ட கலாசாரத் தன்மைகளை முற்றும் முழுவதுமாக அழித்து, ஒற்றைப்படையான அடையாளத்தில் கட்டமைக்கிறது. குரான் ஓதுபவர்களெல்லாம் இஸ்லாமியர்கள்; இஸ்லாமியர்கள் எல்லாம் தீவிரவாதிகள் என்ற கணித சூத்திரம் உருவாக்கப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய கதையாடலோடு ஒரு இஸ்மாமியருக்குச் சாத்தியப்படக்கூடிய உறவு பைனரி தன்மையில் முன்வைக்கப்படுகிறது. ஒன்று இஸ்லாமியர்கள் தீவிரவாதிகளாக இருக்க முடியும் அல்லது இந்திய தேசியத்தோடு இணைந்தவர்களாக இருக்க முடியும். இந்தப் படத்தின் நாயகன் இரண்டாவதைத் தேர்தெடுக்கிறான். இருந்தும் இந்திய தேசியத்தோடு அடையாளப்படும் ஒரு இஸ்லாமியரை இந்திய அரசு முற்றிலுமாக ஏற்றுக்கொள்கிறதா என்றால், இல்லை என்பதற்குப் பதில் படத்தில் உள்ளது. காஷ்மீரிக்குக் கீழ் வேலை பார்க்கும் இந்திய உளவுத்துறையைச் சேர்ந்தவனால், கொடுக்கப்பட்ட வேலையைச் சூழ்நிலை காரணமாக நிறைவேற்ற முடியாமல் போகிறது. அதன் விளைவாய் ஒருவன் ஒமரால் தூக்கில் தொங்கவிடப்படுகிறான். காஷ்மீரி விளக்கம் கேட்டு முடித்தப்பின், 'நம்மை அல்லா மன்னிக்கமாட்டார்' என்று இயல்பாகச் சொல்கிறான். இதற்குக் கிடைக்கும் பதில், இந்தச் சிக்கலை சிறப்பாக முன்வைக்கிறது. தனிமனித அறம் சார்ந்த ஒரு மதச் சொல்லாடல், அரசியல் சார்ந்த மதச் சொல்லாடலாக மாற்றப்படுகிறது. இருந்தும் ஒரு தொலைக்காட்சி பேட்டியில் கமல்ஹாசன், 'உங்களுடைய படம் சிறுபான்மையினருக்கு எதிராக உள்ளதா' என்று கேட்கப்பட்டதற்கு, 'இந்தியாவில்தான் சிறுபான்மையினர், உலகளவில் பெருபான்மையினர் தான்' என்று பதில் கொடுக்கிறார். இதில் விசித்திரம் என்னவென்றால், ஏகாதிபத்திய சக்திகள் இஸ்லாமியர்களை ஒற்றைப்படைத் தன்மையில் முன்வைப்பதுப் போலவே, கமல்ஹாசனும் இஸ்லாமியர்களை ஒற்றைப்படைத் தன்மையில் முன்வைக்கிறார். இதையும்விட விசித்திரமானது இவ்விரண்டையும் எதிர்ப்பவர்களும் இஸ்லாமியர்களை ஒற்றைப்படைத் தன்மையில் முன்வைக்கிறார்கள். இவர்கள் எல்லோரும் மத நம்பிக்கை சார்ந்த சில வெளிபாட்டு முறைகளை இதற்கான அடிப்படையாக்குகிறார்கள். ஏகாதிபத்திய கருத்தியல் வெளியிலிருந்துக்கொண்டு, ஏகாதிபத்தியத்தை எதிர்க்க முடியாது. இந்த அபத்தமான நிலைப்பாட்டு திரைப்படத்தின் இறுதியில், 'ஒன்று ஒமர் உயிரோடு இருக்க வேண்டும் அல்லது நான் உயிரோடு இருக்க வேண்டும்' என்று காஷ்மீரி சொல்லும் வசனத்தில் வெளிப்படுகிறது. இது 'either you are with us or with our enemy' என்று சொன்ன ஜார்ஜ் புஷ் வார்த்தைகளின் மொழியாக்கம்தானே? ஆனால், நம்மைப் பொறுத்தமட்டில் இவர்கள் இருவரில் யார் உயிரோடு இருக்கி

நார்கள் என்பது முக்கியமான விஷயமில்லை. ஏனெனில், ஒருவன் இல்லாமல் மற்றொருவன் சாத்திய மில்லை. ஒருவன் தான் மற்றொரு வனை உயிரோடு வைத்திருக்கிறான். இருவரின் பார்வைகளும் மதக் குறியீடுகளை, அதன் விழுமியங்களைக் கருத்தியல் தளத்தில் வைத்துப் பார்க் கிறது. வெகுஜன மக்களிடம் மதக் குறியீடுகளும் அதன் விழுமியங்களும் பக்தி அடிப்படையில் பார்க்கப்படு கிறது என்பதை முற்றிலுமாக நிரா கரிக்கிறது. ஆகவே, இவ்விரண்டு நிலைப்பாடுகளுக்கும் இடையேயான முரண்பாடு என்பது மதம் சார்ந்தது இல்லை. இது அரசியல்படுத்தப்பட்ட மதம் சார்ந்தது. இந்த இரண்டு நிலைப்பாடுகளையும் எதிர்த்து நிற்கும் சக்தி பெண்மையைத் தன்மை கொண்டதாக இருக்கும்; ஆண்மையைத் தன்மையைக் கொண்டாட மறுக்கும். விஸ்வநாதனின் வேஷம் கலைந்தபின், அவனிடம் காணப்பட்ட அற்புதமான கதக் நடனமாடும் திறமை பற்றி நிருபமாவோ காஷ்மீரியோ நினைத் துக்கூட பார்க்கவில்லை.

சினிமா வெளிக்கென்று ஒரு யதார்த்தம் தேவைப்படுகிறது. ஆனால், அந்த வெளி சமூக யதார்த்தத்தோடும் வரலாற்று யதார்த்தத்தோடும் முரண்படும் போது எப்படி எதிர்கொள்வது? இப் படத்தில் ஓமர் தமிழ் பேசவேண்டும். அதனால், அவன் தமிழகத்தின் சிலபகுதிகளில் தலைமறைவாக இருந்ததாகச் சொல்கிறான். இது சினிமா வெளி யதார்த்தத்திற்குத் தேவைப்படுகிறது. அதானால் தான் பிற மொழிகளில் ஹதிராபாத், மும்பாய் என்று சொல்லப்படுகிறது. நினைத்துப் பாருங்கள்! ஒரே சமயத்தில் ஓமர் இந்தியாவில் பல இடங்களில் வாழ்ந்திருக்கிறார். எத் தகைய மாயாவாத யதார்த்தத் தன்மைக்கொண்டது!

ஆனால், சமூகத்தளத்தில் இது மிக மோசமான உரையாடல்களை ஏற்படுத்தக்கூடியது. சினிமா வெளி யதார்த்தத்தை உருவாக்க இத்தகைய கட்டமைப்பு என்பது சமூகப் பொறுப்பற்ற செயல் என்றுதான் சொல்லவேண்டும். இதுபோலவே தான் 'தமிழ் ஜிகாதிகள் கிடைப்பது கஷ்டமானது' என்று ஓமர் சொல் வதும் சினிமா வெளி யதார்த்தத்தின் அவசியம் தானே?

இதுபோலவே இன்னொரு விளையாட்டும் படத்தில் உள்ளது. அணுகுண்டு கைப்பேசி அலைவரிசை மூலம் இயக்கப்படுவதைத் தடுத்தாக வேண்டும். இதற்காக Faraday's Shield-ஐ உருவாக்க மைக்ரோ ஓவனை அணு குண்டு மீது கவிழ்த்து வைக்கி றார்கள். இந்த யோசனையைக் கொடுப்பது நிருபமா தான். இது ஒரு ஜீனியஸின் யோசனை அல்லது முட்டாளின் யோசனை என்று பி.எச்டி. முடிக்காத அமெரிக்கன் சொல்கிறான். மைக்ரோ ஓவன் உள்ளே உற்பத்தியாகும் மின்காந்த அலைகள் வெளியே வராமல் இருக்க ஆறு பக்கங்களிலும் பிரத்யேகத் தடுப்பு தேவைப்படுகிறது. கதவைத் திறந்தப் பிறகு ஐந்து பக்கங்களில் தான் இத்தகைய தடுப்பு சாத்தியப்படுகிறது. இப்படியிருக்க எப்படி மின்காந்த அலைகள் தடுக்கப்பட்டது என்பது விசித்திரம் தான். இது அழுகுணி ஆட்டம். ஓமர் தான் ஜெயித்திருக்க வேண்டும். 'ஓமர் அல்லது நான் யாராவது ஒருத்தர் தான் உயிரோடு இருக்க வேண்டும்' என்ற வசனத்தை காஷ்மீரி பேசியிருக்க சாத்தியமே யில்லை. இத்தோடு எல்லா மைக்ரோ ஓவன்களும் மின்காந்த அலைகளை முற்றிலுமாகத் தடுக்கும் ஆற்றல் கொண்டது அல்ல. இவையெல்லாம் சினிமா வெளி யதார்த்தத்தின் தேவை. இதை ஏற்றுக்கொள்வதில் சங்கடங்கள் ஏதுமில்லை. ஆனால், ஓமர் தமிழ்நாட்டில் இருந்தார் என்பது முற்றிலுமாக வேறான விஷயம்.

யாருடைய விஸ்வரூபம் இப் படத்தில் முன்வக்கப்படுகிறது? பகவத்கீதை உபதேசம் முடிந்தப்பின் அர்ஜூனனுக்குக் கிருஷ்ணன் விஸ் வரூப தரிசனம் கொடுக்கிறார். 'முப்பரிமாணத்தில் மனித உணர் வோடு இவ்வுலகத்தைப் பார்த்த அர்ஜூனனை, கிருஷ்ணன் உயரே உயரே அழைத்துச் சென்று, இவ்வுல கத்தைத் தட்டையாக்கி இரண்டு பரிமாணத்திற்கு மாற்றி, அதில் உள்ள மனித உணர்வுகளை அகற்றி விடுகிறார்' என்று பகவத் கீதைப் பற்றி தாகூர் சுவராசியமான சிந் தனையை முன்வைக்கிறார். இக் கருத்தை அவர் ஹிரோஷிமா மீது அணுகுண்டு போட்ட விமானியின் நிலையிலிருந்து முன்வைக்கிறார் என்பது முக்கியமானது. ஆனால் எம் பெருமான் கிருஷ்ணன், அர்ஜூனுக்கு உலகத்தைத் தட்டையாக மாற்றிய தோடு அல்லாமல் விஸ்வரூப தரிசனமும் கொடுத்து அவனை வாயடைக்க வைத்து, கைகூப்பி மண்டியிட வைக்கிறார். இப்படத்தில் ஆண்மையத்தை நிறுவும் போது, அதாவது ஆண் தன்மையற்ற நிலையிலிருந்து விடுதலை அடை யும் போது விஸ்வரூபமாக முன் வைக்கப்படுகிறது. இதற்குப் பிறகு காஷ்மீரி கதக் நடனத்தை நினைத்துக்கூடப் பார்ப்பதில்லை. தேசம் அரசு என்ற ஆண்மையவாதச் சிந்தனைகள் நம்மை உயரே உயரே அழைத்துச் சென்று, நம்முடைய மரபைப் பெண்மையவாதத் தன்மைக் கொண்டதாகவும் நிராகரிக்கப்பட வேண்டியதாகவும் பார்க்க நிர் பந்திக்கிறது. இந்துஸ்தானிய இசையின் ஆலமரமாக நிகழ்ந்த அல்லாவுதீன் கான்னும் பிஸ்மில்லா கான்னும் கபீரும் மிர்ஸா காலிப்பும், எம்.எஃப். ஹூசைனும் சாதத் ஹசன் மண்டோவும் இஸ்மத் சுக்தாயும் தான் நம்முடைய மரபு. இது அல்லது அது என்பதற்கு வெளியே உள்ளது இந்த மரபு. இந்த மரபு பெண்மையவாத தன்மைக் கொண்டது தான். இதில் துயரம் என்னவென்றால், இதுவும் சரி, அதுவும் சரி இத்தகைய மரபை நிராகரிக்கிப்பதுதான். இத்தகைய பெண்மைய மரபின் நீட்சிதான் காந்தி. மகாத்மா வாழ்ந்த முறையில் வாழ்ந்ததும், இறந்த முறையில் இறந்ததும் இவ்விரண்டு நிலைப் பாடுகளையும் நிராகரிக்க நமக்குக் கற்றுக்கொடுக்கிறது. இந்தியத் துணைக்கண்டத்தில் பக்தி இயக்கத்திற்கு அடிப்படையாக இஸ்லாத்தில் உள்ள பக்தியும் சரணா கதியும் தான் என்று கல்விப்புல ஆய்வாளர்கள் முன்வக்கிறார்கள். இந்தப் பக்தியும் பெண்மைய தன்மை கொண்டதுதான்.

சாகஸ நாயகனும் பெண்மைய தன் மைக் கொண்டவன்தான். அவனின் மரணம் என்பது கதாநாயகனை ஜனநாயகப்படுத்துகிறது என்றும் எடுத்துக்கொள்ளலாம். தேசம் அரசு என்பதில் இறுகிய தன்மையை வெளிப்படுத்துகிறது என்றும் எடுத்துக்கொள்ளலாம். இறுகிய தன்மையை வெளிப்படுத்துகிறவன் தான் நிறுவன நாயகன். இந்த நிறுவன நாயகனை இப்படம் மிக நேர்த்தியாக வெளிப்படுத்துகிறது. இனி வரும் காலங்களில் இத்தகைய கதாநாயகர்களை நாம் அதிகம் எதிர்க் கொள்ள வேண்டியிருக்கும். எப்படி என்பது சிக்கலான கேள்விதான். ■

மீரா

3

எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி கரையாத காயகல்பம்

ஜீவசுந்தரி

எம்.எஸ். என்கிற எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி தவிர மற்ற சாஸ்திரீய இசைக் கலைஞர்களால் நீண்ட காலம் சினிமாவில் நீடிக்க முடியவில்லை. இதற்கு முக்கியக் காரணம் எம்.எஸ். ஒரு தெய்வீகக் கலைஞராக மட்டுமல்லாமல் சாதாரண மக்களையும் கவரும் கலைஞராகவும் இருந்ததுதான்.

ஹாலிவுட் படத் தயாரிப்பாளர்களை ஈர்க்கும் அளவுக்குத் தமிழ் சினிமா இன்று அது வளர்ச்சியோ அல்லது வீழ்ச்சியோ அதை அடைந்துள்ளது. இதில் இந்தி சினிமா உலகுக்கும் தமிழ் சினிமா உலக்கும் இடையே தொழில் போட்டியே உருவாகக் கூடும். கார்ப்பரேட் அலுவலகங்களின் மாநாட்டு விவாதக் கூடங்களில் எம்.பி.ஏ.க்களும் எம்.சி.ஏ.க்களும் அமர்ந்து தமிழ் சினிமாக் கதைகளை முடிவு செய்யப்போகும் காலம் வெகு தொலைவில் இல்லை என்கிறார்கள். மேலை நாடுகளின் சாஃப்ட்வேர் பள்ளத்தாக்குகளில் மில்லியன்களில் ஊதியம் வாங்கும் தொழில்நுட்பப் பொறியாளர்கள் அந்த வேலைகளை உதறிவிட்டு தமிழ் சினிமா உலகில் குதிக்கும் அளவுக்கு அத்துறை ஓர் தரப்படுத்தப்பட்ட தொழில்துறையாக வளர்ச்சியடைந்து வருகிறது. ஆனால், இங்கு சினிமா தயாரிப்புகள் தொடங்கப்பட்ட காலத்தில் இங்குள்ள படித்த மேல் தட்டு வர்க்கம் இதைக் கண்டுகொள்ளவே இல்லை. சினிமாவை ஒரு ஆபாசமான, மலிவான கலையாகவே அக்கால அறிவுஜீவிகளும் கலை விற்பன்னர்களும் எழுத்தாளர்களும் ஆங்கில தமிழ்ப் பத்திரிகைகளும் மதிப்பிட்டன. பரதம், கர்நாடக இசை, கதா காலட்சேபம் போன்ற கலைகளுக்கு அளிக்கப்பட்ட மதிப்பீடுகள் சினிமாவுக்கு அறவே இல்லை. துப்பறியும் நாவல்கள், அசட்டுத்தனமான நகைச்சுவைத் துணுக்குகளுக்கு அளித்த மரியாதையைக் கூட சலனப்படங்களுக்கு அவர்கள் அளிக்கவில்லை. ஏனென்றால், இக் கலையின் நுகர்வோராக, ரசிகர்களாகப் பெரும்பாலும் கீழ்த் தட்டு மக்களே இருந்தனர்.

சாதாரண பாமர மக்களின் ரசனையை வெளிப்படுத்தும் திரைப் படைப்புகளில் கவனம் செலுத்தத் தேவையில்லை என்றே அன்றைய எழுத்தாளர்களும் கலை விமர்சகர்களும் நினைத்தனர். 1920கள், 1930களில் சினிமாவுக்கு மாற்றாக நாடகங்கள் கணிக்கப்பட்டன. குறிப்பாக ஷேக்ஸ்பியர், மோலியர் போன்றோரின் நாடகங்களுக்கு அதிக மதிப்பளித்தனர். இத்தகைய நாடகங்களை மேடையேற்றும் அரங்குகள் கலைக் கோயில்களாக மதிக்கப்பட்டன. ஆனால், சேரியில் வாழ்பவர்களும் மூட்டை தூக்குபவர்களும் பூக்காரிகளும் சாதி, மத, வர்க்க பேதமின்றிக் கலாசார வரம்புகளை மீறி கூடக்கூடிய ஓரளவுக்கு ஜனநாயகப் பூர்வமான பொது இடமாகத் திரையரங்குகள் இருந்ததை அவர்களால் ஏற்க முடியவில்லை. அன்றைய கால கட்டத்தில் இலக்கியத்தில் தடம் பதித்த எழுத்தாளர்களும் கூட இந்த மேட்டுக்குடிப் பார்வையையே கொண்டிருந்தனர். எனவே, சினிமா ரசிகர்கள் கூட்டம் லட்சம் லட்சமாகப் பெருகியபோதும்கூட அதைப் பற்றி எழுத யாருமில்லை. இசை, நாட்டியம், நாடகம் போன்ற கலைகள் குறித்து எழுதியவர்கள்கூட இந்த வளர்ந்து வரும் கலையைக் கண்டுகொள்ளவில்லை. இந்தப் போக்கினை இன்றும்கூட காணலாம்.

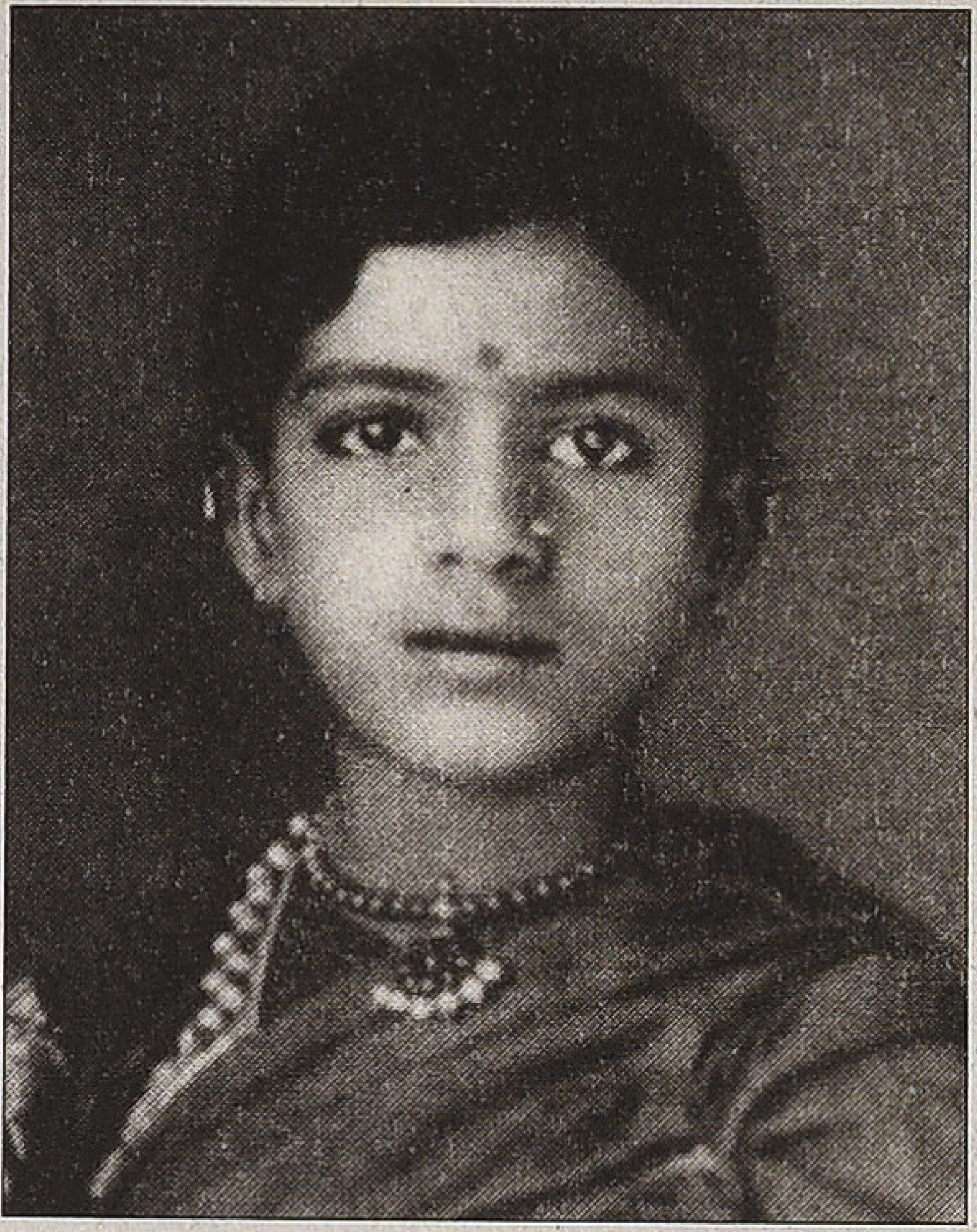
தமிழ் சினிமாவின் தொடக்க காலத்தில் பாய்ஸ் கம்பெனி நாடகங்களுக்கும் சினிமாவுக்கும் ஒரே மரியாதைதான் தரப்பட்டது. இரண்டுமே கூத்தாடிகளின் கலை. அதாவது கீழ்த்தட்டு மக்களின் கலை. பிரிட்டிஷ் அரசு 1927இல் சென்னையில் மேல்தட்டு மக்களிடம் நடத்திய ஆய்வில் 7.5 விழுக்காட்டினர் சினிமா பற்றிக் கருத்துக் கூற முன் வந்துள்ளனர். அதுவும் சினிமா எவ்வளவு கீழ்த்தரமானது என்பதை விளக்குவதாகவே இருந்துள்ளது. இன்னும் சொல்லப் போனால் அறிவுஜீவிகள் சினிமா வளர்வதை எதிர்த்தனர். 'சினிமாவும் சூதாட்டம் போன்ற ஒரு தீமையான பொழுதுபோக்கே' என்றார் காந்தி. 'சினிமா என்பது சமுதாயத்தைச் சீரழிக்கும் நஞ்சு' என்றார் ராஜகோபாலாச்சாரி. கே.பி. சுந்தராம்பாள் நடித்த 'நந்தனார்' படத்தை விமர்சித்த கல்கி அவர் நடிப்பைப் பற்றிக் கூறாமல், 'எருமை மாடும் பனைமரமும் நன்றாக நடித்தது' என எழுதியது குறித்து நமக்குத் தெரியும்.

1930களின் பிற்பகுதி வரை நிலைமை மோசமாகவே இருந்தது. சினிமா மேலும் மேலும் வசீகரித்து ஊடுருவது அவர்களுக்கு மிகவும் நெருடலாகவே இருந்தது. அதற்காக ஏதாவது சொல்லவேண்டுமே என்பதற்காகச் சிலர் எழுதத் தொடங்கினர். 'தமிழ் சினிமா பற்றிப் பேசுவது கசப்பு மருந்து சாப்பிடுவது போல இருக்கிறது' என்று சிட்டி எழுதினார்.

இந்த நிலையில் தமிழ் சினிமாவில் ஏற்பட்ட இரண்டு மாறுதல்கள் எழுத்தாளர்களை அதனை நோக்கித் திரும்ப வைத்தது. முதலாவதாகத் தமிழ் சினிமாவில் தேசியக் கருத்துகள் பிரதிபலிக்கத் தொடங்கியது. இரண்டாவது, மேட்டுக்குடி மக்களின் சினிமாப் பிரவேசம். அதாவது சாஸ்திரிய இசை என்று அழைக்கப்படும் கர்நாடக இசைக் கலைஞர்கள் தமிழ் சினிமாவுக்குள் வரத்தொடங்கியது.

கர்நாடக இசை மேதைகளான ஜி.என். பாலசுப்பிரமணியம், தண்டபாணி தேசிகர், முசிறி சுப்பிரமணிய ஐயர், மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத ஐயர், நாதஸ்வரச் சக்கரவர்த்தி திருவாடுதுறை ராஜரத்தினம் பிள்ளை, எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி, என்.சி. வசந்த கோகிலம் போன்றோர் சினிமா உலகில் நுழைந்தனர். கர்நாடக இசைக் கச்சேரிகளைக் காட்டிலும் சினிமாவில் அதிகமாகப் பொருளீட்ட முடிந்ததும் ஒரு காரணமாக இருக்கலாம். ருக்மணி அருண்டேல் கூட ஒரு படத்தில் (ராஜா தேசிங்கு) நடனமாடி இருக்கிறார்.

ஆனால், எம்.எஸ். என்கிற எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி தவிர மற்ற



சாஸ்திரீய இசைக் கலைஞர்களால் நீண்ட காலம் சினிமாவில் நீடிக்க முடியவில்லை. இதற்கு முக்கியக் காரணம் எம்.எஸ். ஒரு தெய்வீகக் கலைஞராக மட்டுமல்லாமல் சாதாரண மக்களையும் கவரும் கலைஞராகவும் இருந்ததுதான்.

எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி தமிழ்நாட்டின் பாரம்பரிய இசை வேளாளர் மரபைச் சேர்ந்தவர். இவரது தாயார் மதுரை சண்முகவடிவு சிறந்த வீணை வித்வான். பாட்டி அக்கம்மாள் ஃபிடில் வித்வான். மதுரை சண்முக வடிவு சுப்புலட்சுமி என்பதன் சுருக்கமே எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி. 1916இல் பிறந்தார். மதுரை மேலமாசி வீதி அருகே வீடு. வீடே அவருக்குக் குருகுலமானது. இயல்பிலேயே நல்ல கார்வையான குரல் வளம் இருந்தது. தனது தாயாருடன் இசைக் கச்சேரிகளுக்குச் சென்று வந்தார். பல கச்சேரிகளில் பாடும் வாய்ப்பினையும் பெற்றார். இவரின் இசையைக் கேட்க நேர்ந்த பெரும் வித்வான்கள் தொடர்ந்து பாடும்படி அவரை ஊக்கப்படுத்தினர். பத்து வயதிலேயே முதல் கச்சேரி செய்தார். தாயின் வீணையுடன் இணைந்து பாடி தனி எல்.பி. ரிக்கார்டு வெளியிட்டார். இவர் கச்சேரிகளில் பாடுவதற்காகவே மதுர கவி பாஸ்கரதாஸ் அவருக்காகத் தனிப்பாடல்கள் எழுதி பயிற்சி அளித்தார். இந்துஸ்தானி இசையை பண்டிட் நாராயணராவ் வியாசியிடம் கற்றார்.

1920களின் பிற்பகுதியில் தமிழகத்தின் பல பகுதிகளைச் சேர்ந்த கர்நாடக இசைக்கலைஞர்களும், நாட்டியக் கலைஞர்களும் சென்னைக்கு இடம் பெயரத் தொடங்கினர். இதற்கேற்ப சண்முகவடிவும் தனது மகள் சுப்புலட்சுமியுடன் சென்னைக்கு இடம் பெயர்ந்தார். இவரது வளர்ச்சியில் புதுக்கோட்டை தட்சிணாமூர்த்திப் பிள்ளையின் ஆதரவும் சதாசிவம் ஐயரின் அரவணைப்பும் முக்கியமாகும்.

தட்சிணாமூர்த்திப் பிள்ளையின் மணிவிழாவில் எம்.எஸ். பாடினார். விழாவுக்கு வந்திருந்த இசை மேதைகள் அவரது மாயக் குரலால் வசீகரிக்கப்பட்டனர். இப்புகழ் அவரை மைசூர் அரண்மனைக்கு கொண்டு சென்று சேர்த்தது. அங்கு அவர் செய்த கச்சேரி அவரைத் தென்னிந்தியா முழுவதும் பிரபலமாக்கியது.

இப்படித்தான் கும்பகோணம் மாசி மகாமகம் பொருட்காட்சியில் பாடும் வாய்ப்பு அவருக்குக் கிடைத்தது. அவருக்கு அவ் வாய்ப்பை வழங்கியவர் கும்பகோணத்துக்குக் காரரும் அன்றைய வளர்ந்து வரும் இயக்குநருமான கே. சுப்பிரமணியம். எஸ்.டி. சுப்புலட்சுமி மூலமாக கே. சுப்பிரமணியத்துக்கு எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமி அறிமுகம் ஆனார். கச்சேரியில் எம்.எஸ்.ஸின் குரலால் ஈர்க்கப்பட்ட ரசிகர்கள் ஒன்ஸ்மோர் கேட்டனர். அதனால் மறுநாளும் அவரது கச்சேரியே நீடித்தது. அக்காலத்தில் இது ஒரு புதுமையான நிகழ்வு. ஒரு இசைக்கச்சேரி மீண்டும் ஒரு முறை கேட்கப்பட்டு மறுநாளும் தொடர்ந்தது அதுவே முதல் முறை.

அப்போது தமிழ்நாடு காங்கிரசின் தலைவராக இருந்த பாஷ்யம் சீனிவாச ஐயங்காரின் மகள் அம்புஜம்மாள் தனது தந்தையின் மீதும், காங்கிரஸ் அரசியல் மீதும் அதிருப்தி அடைந்து கள்ளுக்கடை மறியல், குழந்தைத் திருமண எதிர்ப்பு, பலதார மண எதிர்ப்பு போன்ற

போராட்டங்களில் ஈடுபட்டு வந்தார். இதையொட்டி இந்தி இலக்கிய மேதை பிரேம்சந்த் எழுதிய 'சேவாசதன்' என்ற நாவலை தமிழில் அம்புஜம்மாள் மொழிபெயர்த்தார். அது ஆனந்தவிகடனில் தொடராக வெளிவந்தது.

அக்கால கட்டத்தில்தான் தமிழ் டாக்கி புராணக் கதைகளில் இருந்து கொஞ்சம் கொஞ்சமாக விடுதலையாகத் தொடங்கியிருந்தது. 'சதிலீலாவதி', 'மேனகா', 'பதிபக்தி' போன்ற சமூகப் படங்கள் வெளியாகி நல்ல வசூலையும் சம்பாதித்துக் கொடுத்தன. இதையொட்டி 'சேவா சதன்' கதையைப் படமாக்க கே. சுப்பிரமணியம் முடிவு செய்தார். இதில் எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமியை முதல் முதலாக நடிக்க வைத்தார். எஃப்.ஜி. நடேசய்யர் என்ற மூத்த நாடகக் கலைஞர் வயோதிக பிராமணக் கிழவன் வேடத்திலும் அவரது இரண்டாவது இளம் மனைவியாக எம்.எஸ்.ஸும் நடித்தனர்.

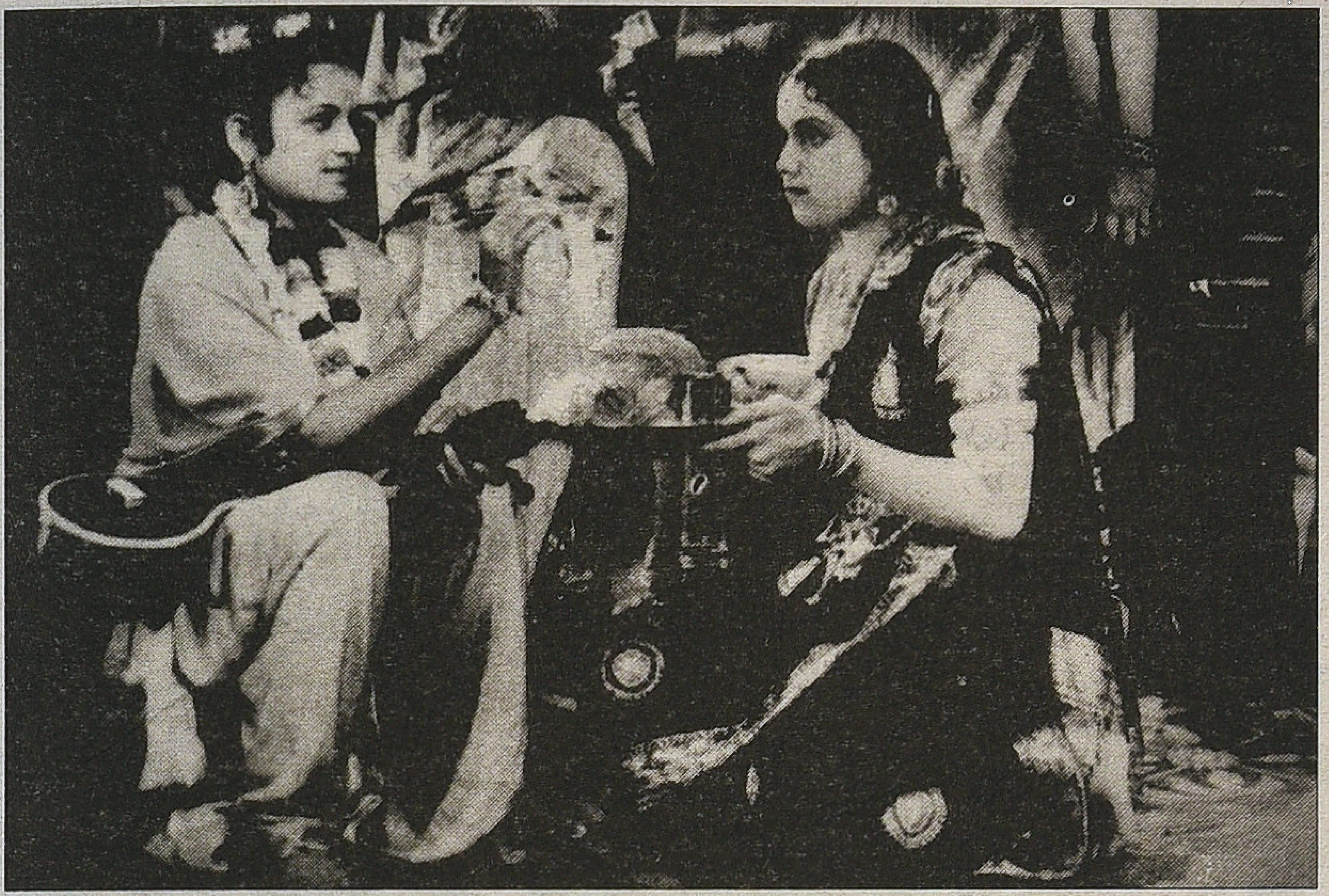
கண்ணகி, சீதை, நளாயினி, சாவித்திரி, அனுசுயா என்ற பெண் பிம்பங்களை உயர்த்திப் பிடிக்கும் கதைகள் கோலோச்சிக் கொண்டிருந்த தொடக்க கால தமிழ் சினிமாக் கதைகளில் 'சதிலீலாவதி', 'மேனகா', 'பதிபக்தி', 'சேவாசதன்' போன்ற கதைகள் அதை உடைத்து சமூகக் காரணிகளை ஓரளவுக்கு மீட்டுருவாக்கம் செய்வதாக இருந்தது. குறிப்பாக 'சேவாசதன்' கதையானது பிராமணக் குடும்பங்களில் நிலவும் மூட நம்பிக்கைகளைச் சாடியது. சமூக வழக்கங்களாலும் வரதட்சணைக் கொடுமையாலும் இரண்டாம் தாரமாகவும் மூன்றாம் தாரமாகவும் கிழட்டு வைதீகர்களுக்கு வாழ்க்கைப்பட்டு இளம் விதவையாக வேண்டிய அவலத்தையும் துயரத்தையும் பிரேம்சந்த் சொல்லாடல்களிலேயே சாடியது படம். இப்பழக்க வழக்கங்களில் தாமும் சிக்கி ஒரு இளம் பெண் வாழ்க்கை சீரழிவதற்குக் காரணமாக அமைந்ததை எண்ணித் திருந்தும் வயோதிகப் பிராமணன், கடைசியில் பூணூலை அறுத்து எறிவதுபோலப் படம் முடியுமாம். இப்படம் குறித்து அந்தக் காலத்தில் பெரும் பரபரப்பாகப் பேசப்பட்டிருக்கும் என்பதில் சந்தேகம் வேண்டாம். அதே சமயத்தில் வேறு தரப்புகளில் இருந்து ஆராவாரமான வரவேற்பும் இருந்தது. இப் படத்தைப் பார்த்த அனுபவம் குறித்து முதுபெரும் மார்க்சிஸ்ட் தலைவர் கே. சங்கரய்யா, 'இது போன்ற கதைகள் அந்தக் காலத்தில் மிகவும் புரட்சிகரமானது' என்று நினைவு கூர்கிறார். 'முதுமையும் அதிக வயது வித்தியாசமும் கொண்ட கணவருடன் வாழ்வதில் காணப்படும் மனத்துயரங்களை எம்.எஸ் மிக அற்புதமாகப் படம் பிடித்துக் காண்பித்திருந்தார்' என்கிறார் சங்கரய்யா.

இயல்பிலேயே துயரம் அலை பாயும் கண்களும் மென்மை இழையோடும் குரலும் கொண்ட எம்.எஸ். இளம் விதவைப் பெண் பாத்திரத்துக்கு மிகவும் பொருத்தமாக இருந்தார். இப் படத்தில் எம்.எஸ். பாடிய 'மா ரமணன்.. உமா ரமணன்' பாடல் இந்தோள ராகம். பாபநாசம் சிவன் எழுதிய பாடலை சுத்தமான ராகத்தில் இழைத்து நெய்தது இசை ரசிகர்களை மெய் மறக்கச் செய்தது. ஏற்கெனவே அவர் சாஸ்திரீய இசை உலகில் பிரபலமாகி இருந்தது படத்தின் வெற்றிக்கு மேலும் உதவியது. ஆனால், 'கே. சுப்பிரமணியம் எம்.எஸ்.ஸை அறிமுகம் செய்ய நினைத்தது 'சேவாசதனம்' படத்தில் இல்லை' என்கிறார் ராண்டார் கை. எஸ்.எஸ்.ஸின் இசையால் கவரப்பட்ட அவர் மனதில் இருந்தது ஏற்கெனவே கம்பெனி நாடகமாகவும் ஊமைப் படமாகவும் மக்கள் மத்தியில் பிரபலமாகியிருந்த 'விப்ரநாராயணா' என்ற தமிழ்த் துறவி பற்றிய கதையாம். இதில் கோயில் நடன மங்கை தேவதேவி பாத்திரத்தில் அவரை நடிக்க வைக்க எண்ணியிருந்தாராம். தேவதாசி மரபைச் சேர்ந்த அப்பாத்திரத்தில் எம்.எஸ். நடிக்க வேண்டும் என்பது அவரது விருப்பமாக இருந்திருக்கலாம். தேவதாசிப் பெண்கள் மார்புக் கச்சையோ மேலாடையோ அணிந்து நடனமாடுவது கோயில் மரபல்ல என்பதை இயக்குநர் கூறியுள்ளார். ஆனால், அதற்கு எம்.எஸ். உடன்படவில்லை; அதனால் அத் திட்டத்தைக் கைவிட்டு சேவாசதனத்தைத் தயாரிக்க நேர்ந்தது என்கிறார் ராண்டார் கை. இல்லையென்றால் இன்னொரு 'புரட்சி'யைத் தமிழ் சினிமா கண்டிருக்கும். ஆனால், இந்தத் தகவலை கே. சுப்பிரமணியம் தரப்பில் இருந்தோ எம்.எஸ். தரப்பில் இருந்தோ யாரும் உறுதிப்படுத்தவில்லை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

சேவாசதனம்

தொடர்ந்து கே.சுப்பிரமணியம் இயக்கிய 'பக்த சேதா' படமும் பிராமணர்களின் எதிர்ப்பைச் சந்தித்ததும், அதைத் தடை செய்யக் கோரி கோர்ட் படியேறித் தோற்றதும் வரலாறு. எம்.எஸ். அடுத்து நடித்த படம் 'சகுந்தலை'. துஷ்யந்தனாக நடித்த இசை மேதை ஜி.என்.பி. என்கிற ஜி.என். பாலசுப்பிரமண்யம் அழைப்பது போலக் கூற வேண்டுமானால் 'ஷெகுந்தலா'! மகாகவி காளிதாஸின் காவியமான சகுந்தலை நாடகத்தைத் திரைக்கதையாக்கி எல்லீஸ்.ஆர். டங்கன் இயக்கியிருந்தார். தயாரிப்பு: சதாசிவம் ஐயர். இப்படத்தின் வசன கர்த்தாவும் சதாசிவம்தான்.

அந்தக் காலத்தில் ஜி.என்.பி. என்றால் கந்நாடக இசை மேடைகளில் ஈடு இணையற்ற சக்கரவர்த்தி என்று சொல்லுவார்கள். ஆனால், சகுந்தலையில் அவர் எம்.எஸ். ஸிடம் தோற்றுப் போனாராம். படத்தில் எம்.எஸ்.ஸுக்கு அடுத்த இடத்தைத்தான் ஜி.என்.பி. பிடிக்கிறார் என்று விமர்சகர்கள் விமர்சித்தனர். 'எம். எஸ்.ஸுக்கு ஐந்தரைக் கட்டை சாரீரம். ஜி.என். பி.க்கு அடித்தளத்தில் கரகரத்துப் பேசும் பிருகா சாரீரம். இதனால், இருவருக்கும் சமமாக சுருதி சேராமல் போயிற்று' என்பது விமர்சனமாக இருந்தது.



எம்.எஸ்.சுப்புலட்சுமி, சாந்தா ஆப்தே (சாவித்திரி)

எம்.எஸ்.ஸின் ‘எந்தன் இடது தோளும்...’ பாடலும், கன்வ ரிஷியாக நடித்த செருகளத்தூர் சாமா பாடிய ‘மண்ணுக்கே உரைப்பாய்...’ என்ற பாடலும் பெரும் வெற்றி பெற்றது. எம்.எஸ்., ஜி.என்.பி. இருவரும் இணைந்து பாடிய ‘மனமோகனாங்கே வாடுதே கனவிலும் என் மனம்’ இன்றும் கேட்கும் பாடலாக இருக்கிறது.

புராணக் கதையாக இருந்தாலும் நடிப்பும் இசையும் மிக இயல்பாக அமைந்த படம், ‘சகுந்தலை’. கன்வ ரிஷியின் ஆசிரமம் அமைந்திருந்த பகுதி அசலான வனப்பகுதி போல அமைதியாக இருந்தது. அதில் ஆர்ப்பாட்டம் இல்லாத நடிப்பும் அசைவுகளும் எம்.எஸ்.ஸின் கார்வையான குரலும் அச்சூழலின் ரம்மியத்தைக் கூட்டுவதாக அமைந்திருக்கும். வசனங்களும் இயற்கையோடு இணைந்த ஒரு வாழ்முறையைப் பிரதிபலிப்பதாக அமைந்திருந்தது. சகுந்தலை ஆசிரமத்தை விட்டுப் பிரியும்போது கூட பெற்றோரையும் தோழிகளையும் விட்டுப் பிரிவதோடு அந்தச் செடி, கொடி, மலர்களையும் மான்களையும் பிரிய நேர்கிறதே என வருந்துவாள். சில காட்சிகளில் எம்.எஸ். தோன்றும்போது கருப்பு வெள்ளை பெயிண்டிங் போல தோன்றும்.

இதற்குள் இசை உலகிலும் எம்.எஸ். கொடி உயரே உயரே பறந்துகொண்டிருந்தார். இசையில் மட்டுமே நாட்டம் கொண்டிருந்த அவர் இந்த இரண்டு படங்கள் மட்டும் போதும் என்றுதான் நினைத்திருப்பார். ஆனால், அவர் மேலும் இரண்டு படங்களில் நடிக்க வேண்டியிருந்தது.

சதாசிவம் அய்யர், எம்.எஸ். சுப்புலட்சுமியைக் காதலித்து *1940*இல் திருமணம் செய்துகொண்டார். அவர் ராஜாஜி போன்ற காங்கிரஸ் பெருந்தலைகளுடனும் கல்கி போன்ற பத்திரிகையாளர்களுடனும் நெருக்கமான பழக்கம் கொண்டிருந்தவர். ஓரளவுக்கு வசதியானவர். எம்.எஸ். ‘சகுந்தலை’ படத்தில் நடித்து முடித்த கொஞ்ச காலத்தில் கல்கி கிருஷ்ணமூர்த்தி ஆனந்த விகடனில் இருந்து விலக நேர்ந்தது. அப்போது தாமே ஒரு பத்திரிகை தொடங்க வேண்டும் என்ற ஆர்வம் எழுந்தது. அந்த நேரத்தில் ‘சாவித்திரி’ படத்தில் நாரதராக எம்.எஸ். நடிக்க வேண்டும் என்ற அழைப்பு வந்தது. அதற்கு ஊதியமாகப் பெறும் பணம் பத்திரிகை தொடங்க உதவுமே என நினைத்தனர். அக்காலத்தில் பிரபலமாக இருந்த மராட்டி நடிகை சாந்தா ஆப்தே சாவித்திரியாக நடித்தார். ஒய்.வி.ராவ் (இவர் நடிகை லட்சுமியின் தந்தை) இயக்கிய ‘சத்தியவான்’. *1941*இல் படம் வெளியானது. அக்கால வழக்கப்படி எம்.எஸ். நாரதராக ஆண் வேடமிட்டு நடித்தார்.

சதாசிவம் ஐயர் தயாரிப்பில் *1945*இல் மீண்டும் ‘மீரா’ படத்தில் நடித்தார். கிருஷ்ணனுக்காகப் பிறந்து கிருஷ்ணனையே நினைத்து அவனுக்காகவே உருகி, உருகி அவனையே அடைந்த மீராவின் வாழ்க்கையைப் புனைவாக்கிய கதையில் மீராவாக எம்.எஸ். நடித்தார். இதில் அவர் பாடிய ‘காற்றினிலே வரும் கீதம்’ இன்றும் அதே கம்பீரத்தோடு வெளியையும் மனதையும் கரைத்துக்கொண்டேதான் இருக்கிறது. வசனம்: கல்கி. இயக்கம் எல்லீஸ்.ஆர். டங்கன். எம்.எஸ்.ஸின் பாடல்களுக்காக ‘மீரா’ அகில உலக அளவில் பேசப்பட்டது. காற்றினிலே வரும் கீதமும், அரங்கா உன் மகிமையும் எஸ்.வி. வெங்கட்ராமன் இசையில் சாகா வரம் பெற்றன. இப்படத்தில் எம்.எஸ். பாடலுக்காக நூறு இசைக் கருவிகள் பயன்படுத்தப்பட்டனவாம். இதே போல நுட்பமான ஒலிப்பதிவிலும் இப்படம் சிறந்து விளங்கியுள்ளது. இந்தி ‘பக்த மீரா’விலும் எம்.எஸ். நடித்தார். இந்தியையும் சேர்த்து எம்.எஸ். நடித்த மொத்தப் படங்களின் எண்ணிக்கை நான்கு மட்டுமே!

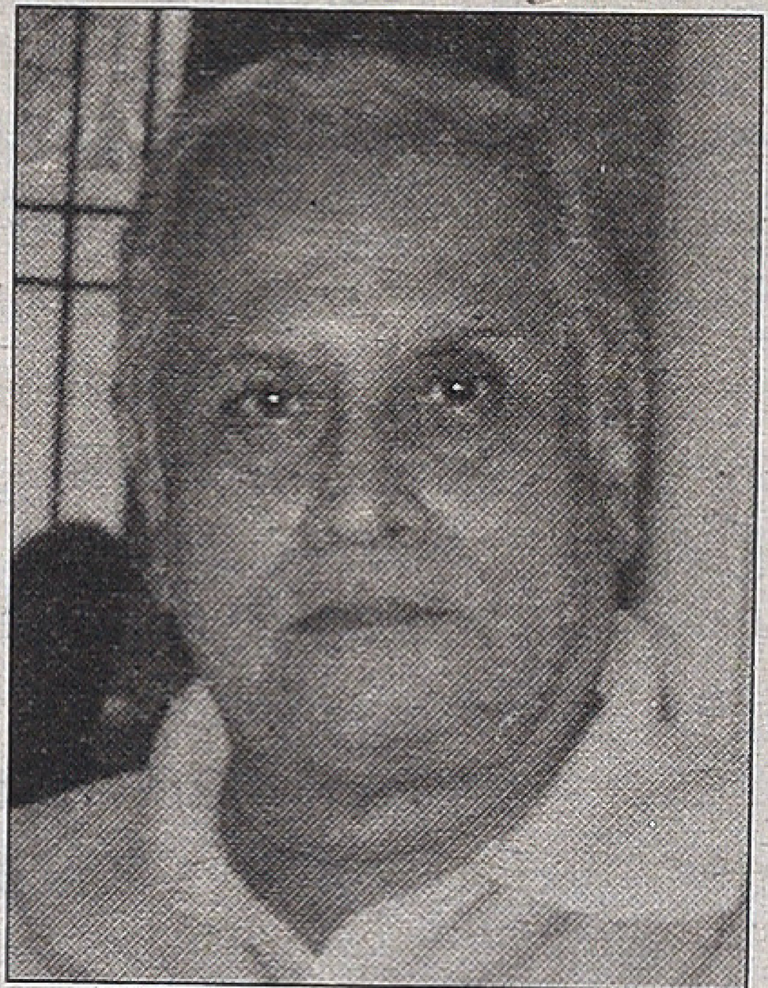
அவரது மொத்த வாழ்க்கையுமே இசைக்காக அர்ப்பணிக்கப்பட்டுவிட்டது. ஐக்கிய நாடுகள் சபையிலும் சென்று பாடினார். அவர் பாடினால் அக்காலத்திலேயே இரண்டு கோடி ரூபாய் வரை வசூலானது. பாரத ரத்னா வரை அனைத்து விருதுகளும் அவரைத் தேடி வந்தன. ஒப்பற்ற அழகும் இசையும் ஒருங்கே சேர்ந்த அற்புதமான தேவதை அவர். இறுதி வரை புகழேணியின் உச்சியில் இருந்து மறைந்து போனாலும் அவர் இசைத்த கீதங்கள் காற்றில் ஒலித்துக்கொண்டுதானிருக்கும். ■

சந்தாதாரர்கள் கவனத்திற்கு...

ஒவ்வொரு மாதமும் ஐந்தாம் தேதிக்குள் சந்தாதாரர்களுக்கான இதழ் அஞ்சல் செய்யப்படுகின்றன. பத்தாம் தேதிக்குள் இதழ் கிடைக்காதவர்கள் பின்வரும் எண் அல்லது மின்னஞ்சல் முகவரியில் தொடர்புகொள்ளவும். செல்பேசி எண்: 77080 58283, மின்னஞ்சல் முகவரி: kaatchippizhai@gmail.com

எங்கள் பாட்டியும் சினிமாவும்

வைதீஸ்வரன்



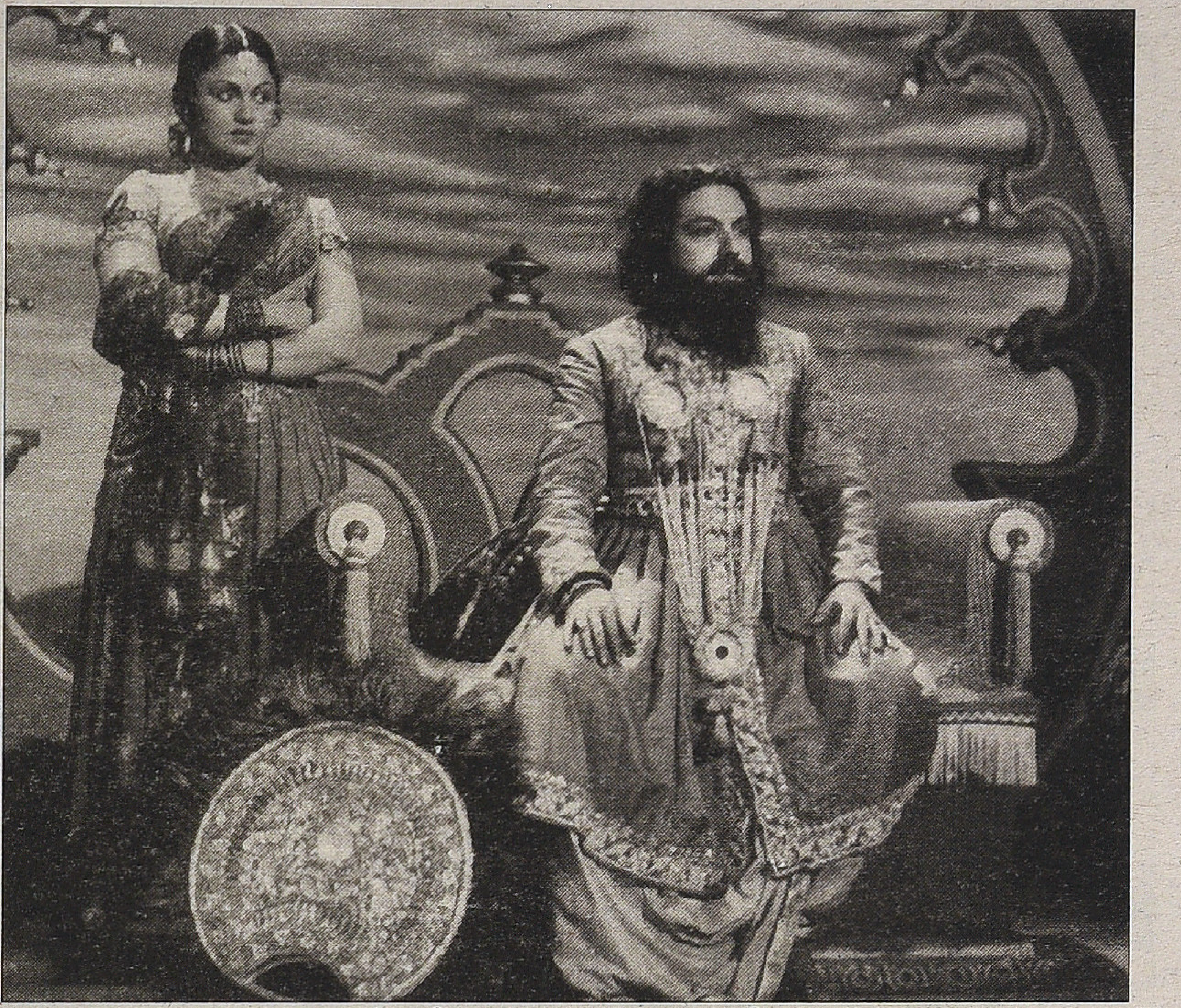
சினிமா, டிராமாவுக்கு போய்ட்டு வரதும் இன்னொரு ‘எடத்துக்கு’ போய்ட்டு வர மாதிரிதான். குளிச்சாத்தான் அசுத்தம் போகும் ஆமா... இது ஓங்க தாத்தா சொன்னது. நேரா பின்கட்டு வழியா போய் குளிச்சுட்டு உள்ளே வாங்கோ!' என்றாள் பாட்டி.

அப்பா சேலத்தில் பெரிய கடைத் தெருவில் சைக்கிள் கடை வைத்திருந்தார். பொதுவாக சாயங்காலம் கடையைப் பூட்டிக்கொண்டு ஏழு அல்லது ஏழரைக்குள் வீட்டுக்கு வந்துவிடுவார். அந்தப் பழக்கம் திடீரென்று மாறியது. சென்ட்ரல் டாக்கீஸில் பாகவதரின் படம் ‘ஹரி தாஸ்’ வெளியான பிறகு அப்பா ஒன்பதுக்குக் குறையாமல் வீடு திரும்பமாட்டார். ஆரம்பத்தில் என் அம்மாவுக்கும் அவருக்கும் இது பற்றி ஏகத் தகறாறு. அப்பா சொன்ன காரணத்தை கொஞ்ச நாட்கள் தாமதித்துத்தான் அம்மா நம்ப ஆரம்பித்தாள். ஆனாலும், முழுச் சமாதானம் அடையவில்ல

ஏரிக்கரைப் பக்க சென்ட்ரல் டாக்கீஸின் பக்கவாட்டு மதில் சுவரில் ஒரு பெரிய படல் கதவு இருக்கும். அதில் அங்கங்கே சௌகரியமாக ஓட்டைகள் இருக்கும். மாலை ஏழு மணிக்கு மேல் அந்தப் படல் கதவை சூழ்ந்து ஒரு சின்னக் கூட்டமே நிற்கும். அந்த ஓட்டை வழியாக பார்த்தால் பாகவதரின் அங்கங்கள் மேல்பாதி கீழ்பாதியாக கொஞ்சம் கொஞ்சம் தெரியும். படம் எப்படித் தெரிந்தாலும் பாகவதரின் பாட்டு கணீரென்று ஆனந்தமாக கேட்கும். என் அப்பாவும் நண்பர்களும் அந்தக் கதவடியிலேயே துணியை விரித்துப் போட்டுக்கொண்டு உட்கார்ந்து விடுவார்கள். ‘ஹரிதாஸ்’ படத்தில் இரண்டு நிமிஷத்துக்கு ஒரு பாட்டு வீதமாக இருக்கும். ஒரு அரை மணி நேரத்தில் ஐந்தாறு பாட்டுக்களாவது கேட்டுவிட முடியும். வசனங்களையும் சேர்த்து.

என் அப்பாவுக்கும் நண்பர்களுக்கும் இது விட்டுவர முடியாத பொழுதுபோக்கு. ஒரு மயக்கம் என்றே சொல்லலாம். ஏரிக்கரைக் காற்றும் இலவசப் பாட்டும் சொல்லி முடியாத சுகம். அதுவும் முக்கியமாக காலிழந்த முடமாக பாகவதர் தன் உடம்பைத் தரையில் இழுத்துக் கொண்டு உச்சஸ்தாயியில் பாடும், ‘அம்மையப்பா உங்கள் அன்பை இழந்தேன்...’ பாட்டைக் கேட்டு கண்ணீர் விடாமல் வீட்டுக்கு வரவே மாட்டார், அப்பா. கொட்டகைக்கு

தியாகராஜ பாகவதர்



பி.யூ.சின்னப்பா, டி.ஆர்.ராஜகுமாரி

உள்ளே பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் ஆண்களும் பெண்களும் கூட அப்போது தேம்பித் தேம்பி விசும்பிக் கொண்டிருப்பார்கள்.

"இந்த சினிமாவை நானும் பாக்கணும், என்னை கூட்டிக் கொண்டு போங்க?" என்று அம்மா கேட்டாள். யாருக்கும் தெரியாமல் அப்பா இந்தப் படத்தை ஒரே ஒரு தடவை ஏற்கெனவே பார்த்திருந்தார். "வருகிற ஞாயித்துக்கெழமை நாம ஹரிதாஸ் படம் பாக்கறோம்" என்றாள் அம்மா, கண்டிப்பான குரலில். "நானும் வருவேன்" என்று அம்மா தலைப்பைப் பிடித்துக் கொண்டு தொங்கினேன். ஞாயிற்றுக் கிழமை பாட்டியிடம் சொல்லிவிட்டு சினிமாவுக்குக் கிளம்பினோம்.

"நேரத்தோட வந்துடுங்கோ!" என்றாள் பாட்டி, சற்று முணுமுணுப்புடன். "சினிமா முடிய மூணு மணி நேரம் ஆகும்" என்றேன். "காசைக் குடுத்துட்டு பாதிலே வர முடியாது" என்று நகர்ந்தார் அப்பா.

படத்தை பார்த்துவிட்டு இரவு பத்து மணிக்கு குதிரை வண்டியில் வந்து கொண்டிருந்த போது அம்மாவின் மூக்கும் கண்களும் சிவந்து குலுங்கிக் கொண்டிருந்தாள். மகிழ்ச்சியும் துக்கமும் பொங்கிக் கொண்டிருந்தன.

"என்ன சாரீரம்... என்ன உருக்கம்... என்ன ஸ்தாயி சஞ்சாரம்.... இதெல்லாம் மனுஷ சாதகத்துலெ வராதுன்னா... பொறக்கும்போதே ஆண்டவன் அவன் நாக்குலெ சங்கீதத்தை எழுதி இருக்கணும். இதெல்லாம் போன ஜன்மத்து புண்ணியம்" என்று தழுதழுத்து சொல்லிக் கொண்டிருந்தாள்.

"ஒனக்குத் தெரியுமா?... பாகவதரை ஏதோ தேவபுருஷனா நெனைச்சிண்டு அவனைத் தொட்டுப் பாக்கணும்னு எவ்வளவு பேர் துடியாத் துடிக்கிறா தெரியுமா? இந்தப் பாட்டைத் தானே நான் சாயங்காலத்துலெ கொட்டகை ஓரத்துலே நின்னு கேக்கறேன்... இப்ப புரிஞ்சுதா?" அப்பா தன்னை நியாயப்படுத்திக் கொண்டார். வண்டியிலிருந்து இறங்கி வீட்டுக்குள் காலடி வைத்தோம்.

"இரு... இரு... உள்ளே வராதே" பாட்டி வாசலில் நின்று சத்தமாக குரல் கொடுத்தாள். கையில் ராந்தல் விளக்கோடு நின்று கொண்டிருந்தாள்.

"எல்லாரும் பின்கட்டு வழியா போய் குளிச்சுட்டு உள்ளே வாங்கோ... வென்னீர் போட்டு வைச்சிருக்கேன்."

"குளிக்கிறதா? என்ன அம்மா இது...? இந்த நேரத்துலெ! என்ன இந்த வழக்கம்...?" அப்பா கேட்டார்.

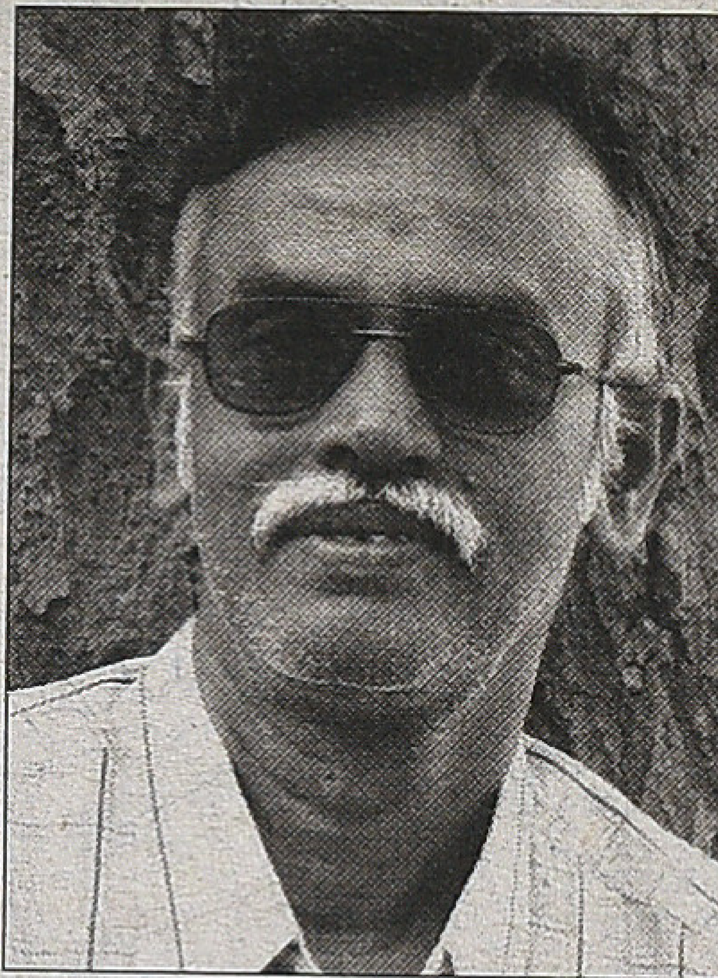
"ஆமா, அது வழக்கமில்ல நம்ப சம்பரதாயம்... சினிமா, டிராமாவுக்கு போய்ட்டு வரதும் இன்னொரு 'எடத்துக்கு' போய்ட்டு வர மாதிரிதான். குளிச்சாத்தான் அசுத்தம் போகும் ஆமா... இது ஒங்க தாத்தா சொன்னது. நேரா பின்கட்டு வழியா போய் குளிச்சுட்டு உள்ளே வாங்கோ!"

அப்பாவும் அம்மாவும் முனகிக் கொண்டே போனார்கள். "என்ன பாட்டி... எதுக்கு குளிக்கணும்? நாங்க பாத்துட்டு வந்த படம் பக்தி படம்... சாமியைப் பத்திய கதை. அதைப் பாத்தா நீ கூட முருகா முருகான்னு கன்னத்துலே போட்டுப்பே... அதைப் பாத்தா என்ன தீட்டா?..." என்று கேட்டேன். பாட்டி பதில் பேசவில்லை. கோபமாக அடிக்க வந்துவிட்டாள்!

அதற்குப் பிறகு நாங்கள் மாதம் ஒரு முறையாவது இப்படி ராத்திரியில் குளிக்க வேண்டி இருந்தது. சில வருஷங்களுக்குப் பிறகு பாட்டியைக் கரை ஏற்றிவிட்டு நாங்கள் எல்லோரும் குளித்தோம். அதற்குப் பிறகு தான் சினிமாவுக்குப் போய்விட்டு வீட்டுக்கு வந்து துக்கம் அனுசரிக்கும் அந்தப் பழக்கத்திலிருந்து விடுபட்டோம். ■

கட்டணம் ரூல்ஸ் வழக்கம் போல

கலாப்ரியா



தமிழில் திகில் படங்கள் என்றால் குறைந்த பட்ஜெட், குட்டி நடிகர்கள் என்று ஒரு வழக்கமே இருந்தது. திகில் படங்கள் பொதுவாகவே இன்றும் கூட சின்ன நடிகர்கள் நடிகைகளை வைத்து சின்ன பட்ஜெட்டிலேயே எடுக்கப்படுவதாகத் தோன்றுகிறது.

‘பதிமூன்று பேய்கள்’ (THIRTEEN GHOSTS) என்று ஒரு ஆங்கிலப் படம், 1960களில் வந்தது. அதைப் பார்ப்பதற்கு ஒரு கண்ணாடி தருவார்கள். படத்திற்கு தரை டிக்கெட் பதினெட்டு பைசா, கண்ணாடி பன்னிரெண்டு பைசா. கண்ணாடியைத் திருப்பித் தந்தால் பத்து பைசா திரும்பத் தருவார்கள். முதல் தடவை பார்வதியில் போடும் போது, படம் பார்க்கும் கண்ணாடி பன்னிரெண்டு பைசா என்று பிரமாதமாக விளம்பரப் படுத்தியிருந்தார்கள். ஏகக் கூட்டம். எப்போதுமே குறைந்த கட்டணம், தரை டிக்கெட் பதினெட்டு பைசா தான். பெஞ்சு முப்பத்தியொரு பைசா. தரை டிக்கெட் கிடைக்கவில்லை. பெஞ்சுக்கும் கண்ணாடிக்கும் காசில்லை. இருப்பவர்கள் போனார்கள். எனக்கு கடன் திருப்பித் தர வேண்டிய ஒரு சிலரிடம் கேட்டுப் பார்த்தேன். ”போடா நான் படம் பார்க்க வேண்டாமா. வேணுன்னா உன் துட்டை சாயங்காலம் தூர நின்னு வாங்கிக்கலெ...’’ என்று மறுத்துவிட்டார்கள். சாயந்தரமும் தரவில்லை. ”போடா, படத்தில ஒரு மயிரும் இல்லை, புளுபுளுத்தான் உன் கடனையாவது அடைச்சிருக்கலாம்” என்றார்கள். கண்ணாடிக் காசு பத்து பைசாவை திரும்ப வாங்க இன்னும் கஷ்டப்பட வேண்டியிருந்தது என்றார்கள்.

மறுவாரம் ரத்னா டாக்கீஸில் போட்டார்கள். கூட்டம் இல்லை. ரிசல்ட் நல்லா இல்லை என்றாலும் போனேன்; கண்ணாடிக்காகவே போனேன். கண்ணாடி என்றால், மூக்குக் கண்ணாடி போல் அணிந்து கொள்ள முடியாது. திருவிழாவில் முகமூடி போல் விற்பார்களே, அப்படி ஒரு அட்டையில் இரண்டு கண்ணாடித் தாள்கள் ஒட்டியிருந்தது. ஒன்று சிகப்புக் கலர்த் தாள்; இன்னொன்று ஊதாக் கலர்த் தாள். சிகப்புப் பகுதியில், ‘USE VIEWER’ என்று அச்சிட்டிருக்கும். ஊதாப் பகுதியில், ‘USE REMOVER’ என்று அச்சிட்டிருக்கும். படம் கருப்பு வெள்ளையில் ஓடும். அவ்வப்போது பன்னிரெண்டு பேய்கள் ஒரு இண்டிகோ நீலத்தில் வரும். சிகப்புக் கலர் வழியே பார்த்தால் பேய்கள் சிகப்பாகத் தெரியும். ஊதாக் கலர் வழியே பார்த்தால் பேய்கள்

சைக்கோ

தெரியாது. அதனால் பயமில்லாமல் பார்க்கலாமாம். ஆனால், படம் அப்படியொன்றும் பயமாயில்லை. ஏதாவது புரிந்தால்தானே பயப்பட. கடைசியில் வில்லன் பதிமூன்றாவது பேயாக மாறி, எல்லாப் பேய்களும் வீட்டை விட்டுப் போய்விடும். வீட்டிலுள்ளவர்களுக்கு ஒரு புதையல் கிடைக்கும்.

இரண்டாம் முறை போன போது கண்ணாடியைத் திரும்ப வாங்க மாட்டேனென்று சொல்லி விட்டார்கள். நானும் ரொம்ப நாள் அதை பத்திரமாக வைத்திருந்தேன். ரகசியமாய் ராத்திரி அதை வைத்து, ஒரு நாள் வேப்பமரத்துப் பேய் தெரிகிறதா என்றுகூடப் பார்த்தேன்.

ஒன்பதாம் வகுப்பு படிக்கும் போது செல்லத்துரை சாரிடம் அதைக் காண்பித்தேன். "அது கண்களின் மாயத் தோற்றம்டா" என்று விளக்கினார். நான் அதுவரை (சுமார் இரண்டு வருஷம்) பத்திரமாக வைத்திருந்தேன். செல்லத்துரை சார், (பட்டப்பேர் நாகேஷ்) கொஞ்சம் ஆங்கில சினிமா பற்றி விளக்குவார். அவர்தான் 'சைக்கோ' கதையைச் சொன்னார். 'சைக்கோ' படம் திருநெல்வேலிக்கு வரும்போது ஏகப்பட்ட கதைகள் உலாவின. "ஏல மெட்ராசில் இந்தப் படம் போடும் போது ஏழு கொலை சீன் உண்டாம்ல, மதுரையில கூட அஞ்சு கொலைக் காட்சிகள் இருந்து தாம்லே... இதைவிடப் பயங்கரமா இருக்குமாம்லெ..'' என்றெல்லாம் கதைகள் உலாவின. செல்லத்துரை சார்தான், "அதெல்லாம் டூப்புடா... படத்தில ஒரு கட் கூட இல்லை" என்றார். உண்மையிலேயே திகில் படததிற்குப் பயந்தது அதற்கும் 'பீஸ் ஸால் பாத்' இந்திப் படத்திற்கும்தான். பொதுவாக திகில் படங்களில் பயங்கரக் காட்சி வரும் போது, பெரும்பாலும் 'பேய்' மாளிகையில் கதாநாயகன் தனியே நுழையும் போது, நாங்கள் "ஹூய்... ஊய்... ஏல், இந்தா ப்பேய்லே... அந்தா வாராம்லே...'' என்று, ஊளையிடுவதன் மூலம் எங்கள் பயத்தைப் போக்கிக்கொள்ளுவோம். அப்புறம்தான் தெரிந்தது நிறையப் பேர் அப்படித்தான். தன்னைப் பயந்தவர்கள்தான். ஹிட்ச்காக்கிடம் அதெல்லாம் எடுபடவில்லை. அநேகமான நேரங்களில் நான் முகத்தை கையால் மூடிக்கொண்டு விரல்கள் வழியாகப் பார்த்தேன்.

'சைக்கோ'வைத் தொடர்ந்து, தேடிப் பிடித்து, பல ஹிட்ச்காக் படங்கள் போட்டார்கள். 'டயல் எம் ஃபார் மர்டர்', 'கவுச்', 'ரியர் விண்டோ', 'சபோட்டேஜ்...', 'சபோச் செர்', 'ஐ கன்ஃபெஸ்' (தமிழில் 'பரமபிதா' என்று எம்.ஜி.ஆர். நடிப்பதாக இருந்தது, என்பார்கள்.) என்று எல்லாமே பழைய படங்கள். 'ரியர்விண்டோ'வின் கடைசிக்காட்சி இன்னும் நினைவிருக்கிறது. 'சைக்கோ' வந்த உடனேயே கிறிஸ்டோபர் லீ நடித்த 'டிராகுலா'வை 'ரத்தக் காட்டேரி' என்ற பெயரில் போட்டார்கள். பெயரே பயமாயிருந்ததால் நான் பார்க்கவில்லை. அதைத் தொடர்ந்து 'ஹோமிசைட்', 'மம்மி' (பழைய 'மம்மி') என்று நிறையப் படங்கள் போட்டார்கள். ரத்னா, பார்வதி, செண்ட்ரல், லட்சுமி, பாளை அசோக் என்று தியேட்டர் தியேட்டராய்க் காவடி எடுத்தோம்.

தமிழில் இந்த அளவுக்கு பயங்கரப் படங்கள் வரவில்லை

என்றே நினைக்கிறேன். தமிழில் திகில் படங்களைக் காட்டிலும் துப்பறியும் படங்களுக்கே வரவேற்பு இருந்ததுவோ என்னவோ. தமிழில், அந்தக் காலத்தில் 'மர்ம யோகி' சற்று பயம் தரக்கூடிய படம். அதனாலேயே முதல் 'ஏ' சர்ட்டிஃபிகேட் படமாகவும் அமைந்தது. ஆனால், வேடிக்கை என்னவென்றால், படத்தின் தலைப்பு 'மர்மயோகி'. மர்மமாய் ஒரு ஆவி வந்து போகும். அது யாரென்பது சஸ்பென்ஸ். ஆனால், டைட்டிலில் யார் யார் என்னென்ன பாத்திரங்கள் என்று முதலிலேயே 'க்ரெடிட்' போட்டுவிடுவார்கள். ராஜா – மர்மயோகி செருகளத்தூர் சாமா என்று போடுவார்கள். அப்புறம் என்ன சஸ்பென்ஸ் வேண்டிக் கிடக்கிறது. பிமல் ராயின் 'மதுமதி' இந்திப் படமே தமிழ்நாட்டின் பட்டி தொட்டியெல்லாம் நன்றாக ஓடியது. அப்போது இந்தியாவெங்கும் வைஜயந்தி மாலாவுக்கு பெரிய ரசிகர் கூட்டம் இருந்தது. 'வாழ்க்கை' படத்தில் அவரை முதன் முதலில் திரையில் பார்த்து ஒரு குரல் எழுந்ததாம். "ஏல, கட்டினா இவளைக் கட்டணும் இல்லேன்னா கட்டினவன் காலைக் கழுவிக் குடிக்கணும்..." என்று. இது கொஞ்சம் அவையடக்கமான கமெண்ட்.

மதுமதி

'மதுமதி' 1958 வாக்கில் வந்தது. (திருநெல்வேலிக்கு 60இல் வந்தது). ஐந்து வருடங்கள் கழித்து ஸ்ரீதர், மதுமதியைத் தழுவி, 'நெஞ்சம் மறப்பதில்லை' படம் வெளியிட்டார். அது ஓரளவு திகில் படமாயிருந்தது. அதற்கான பெருமையெல்லாம் நம்பியாரின் நடிப்பையே சேரும். 'பீஸ் ஸால் பாத்' இந்திப் படம், பிஸ்வஜித்தின் முதல் படம். ஏராளமான வில்லன் நடிகர்கள் நடித்த படம். ஆனால், அவர்கள் யாருமே கொலையாளி கிடையாது. இந்த உத்தி பின்னர் பல தமிழ் படங்களில் ('என் கடமை' வில்லன் நம்பியார் என்று நினைப்பார்கள், ஆனால் பாலாஜிதான் வில்லன். பாலாஜி எம்.ஜி.ஆரோடு நடித்த ஒரே படம், 'பறக்கும் பாவை'. இதில் நம்பியார், மனோகர், ஓ.ஏ.கே. தேவர் என்று ஏகப்பட்ட வில்லன் நடிகர்கள். ஆனால், காஞ்சனா தான் வில்லி.) ஹேமந்த் குமார் இசையும் தயாரிப்பும். லதாமங்கேஷ்கரின் குரலில் 'கஹின் தீப் ஜலே கஹின் தில்...' என்று ஒரு பாடல்... பீம்ப்ளாஸ் ராகம் என்று இசை தெரிந்தவர்கள் சொல்லக் கேள்வி. ('நெஞ்சம் மறப்பதில்லை' பாடலில் இதன் சாயல் தெரியும்.) இப்படி ஒரு பாட்டு இருந்தால் மட்டுமே அது திகில் படமென்று இந்திய சினிமாவின் எழுதப்படாத சட்டத்தை மதுமதி இசை – சலில் சௌத்ரி ஏற்படுத்த, 'பீஸ் ஸால் பாத்' அழுத்தம் கொடுத்தது. 'யார் நீ' படத்தில் அதன் இந்தி மூலமான 'ஓஹ் கௌன் தி' படத்தின் எல்லாப் பாடல்களையும், பின்னணி இசையையும் கார்பன் பிரதி எடுத்திருப்பார் வேதா. "நானே வருவேன்..." பாடலின் மூல இசை, மதன் மோகன். 'பீஸ்சால் பாத்' ஏனோ தமிழில் ரீமேக் செய்யப்படவில்லை. அந்தப் பாட்டு மட்டும் ரீமேக் ஆனது. அம்மா எங்கே என்று மாடர்ன் தியேட்டர்ஸ் படம், முத்துராமன், சந்திரகாந்தா நடித்தது. கதை வேறு ஆனாலும் காட்சிகள், பீஸ்ஸால் பாத் படத்தின் சாயலிலிருக்கும். அதில் சில பாடல்கள் இந்திப் பாடல்களின் கார்பன் காப்பி. "நான் வணங்கும் தெய்வமே கண்ணான கண்ணா. . என்று பி. பி. எஸ், சுசீலா பாடும் பாடல் அதில் ஒன்று. டி. கே. ராமச்சந்திரன் என்றொரு வில்லன் நடிகர். முண்டக்கண் ராமச்சந்திரன் என்று சின்னப் பிள்ளைகள் கூப்பிடும். 'முதலாளி','தை பிறந்தால்வழி பிறக்கும்', 'மதுரைவீரன்', 'ராஜா தேசிங்கு' படங்களில் வில்லனாக வருவார். சொந்தமாக நாடகக் கம்பெனியெல்லாம் வைத்திருந்தார். இரண்டு நாடகங்களைப் படங்களாகத் தயாரித்தார், ('சிங்கப்பூர் சீமான்', 'நினைப்பதற்கு நேரமில்லை'). 'நினைப்பதற்கு நேரமில்லை' படம் நன்றாக இருக்கும். திருநெல்வேலியில் இரண்டு வாரங்கள் ஓடியது. அதே ஒரு சாதனைதான். அதில் பி. பி ஸ்ரீனிவாஸ் பாடும், "நினைப்பதற்கு நேரமில்லை,, நினைத்துவிட்டால் மறப்பதில்லை..." என்று ரிப்பீட் பாடலாக வரும். இதன் கதை சற்றே 'பீஸ் ஸால் பாத்' மாதிரி இருக்கும். படத்தில் கதை வலுவாக இருந்து விட்டால், தமிழ் ரசிகர்கள் வரவேற்புத் தரத் தயங்கமாட்டார்கள். ஸ்டார் வேல்யூவெல்லாம் முக்கியமில்லை. 'ஒரு விரல்' படம் அப்படித்தான். பிரேம் நாத் என்ற தெலுங்கு நடிகர், வி.ஆர். திலகம் எல்லாம் நடித்தது. வேதா இசை. எல்லாம் ஒரிஜினல் டியூன். மூன்றே பாட்டுத்தான். படம் நன்றாக இருந்து, நன்றாக ஓடியது. தேங்காய் சீனிவாசனும் 'ஒரு விரல்' கிருஷ்ணா ராவும் அறிமுகமானது இந்தப் படத்தில்தான். நல்ல திகில் படம்.

'கண்ணாடி மாளிகை' என்றொரு படம் வந்தது. ராதாராணி என்றொரு நடிகையும் அவர் தங்கையும் தயாரித்து நடித்தது. அசோகன் கதாநாயகன். எம்.ஆர்.ராதா ஒரு 'ஸ்க்ரீம்' (scream) முகமூடியுடன் வந்து பயமுறுத்துவார். "சிரித்த முகம் வேணுமடி பெண்ணே / அதுதான் சேவை செய்யும் பெண்களுக்கு அழகு தரும் கண்ணே..." என்று சுசீலாவின் அழகான பாட்டு ஒன்று உண்டு. சிலோன் ரேடியோவில் அடிக்கடி

நெஞ்சம் மறப்பதில்லை

போடுவார்கள். இசை டி.ஆர். பத்மன் என்று ஒருவர். பத்மன், ராதாராணி இவர்களெல்லாம் என்ன ஆனார்கள். ராதாராணி தங்கை பெயர் நளினி என்று நினைவு. அவர் தேவர் ஃபிலிம்ஸின் இரண்டாந் தரத் தயாரிப்புகளில் நடித்தார். இந்தியில், 'பீஸ் ஸால் பாத்' படத்திற்குப் பின் சற்றே நின்றிருந்த திகில் படங்கள், 'கும் நாம்' படத்திலிருந்து மறுபடி வரத் தொடங்கின. மனோஜ்குமார் அதில்தான் அறிமுகம் என்று நினைவு. கும்நாமின் விலகித் தழுவிய பதிப்பாக 'அதே கண்கள்' தமிழில் வந்தது. கதை: தழுவல் மன்னன் டி.என். பாலு. ('தோ கலியான்' (இந்தி குழந்தையும் தெய்வமும்) படத்திற்கோ எதற்கோ போட்ட செட் வீணாகிறதே என்று ஏவி.எம்., தமிழ் படம் எடுக்க யோசித்து 'அதே கண்கள்' கதையைப் பண்ணியதாக ஒரு செய்தி உண்டு. தமிழ் ரசிகர்கள் காதில் எப்படியெல்லாம், ரீல்ரீலாகப் பூச் சுற்றியிருக்கிறார்கள் பாருங்கள். 'அன்பே வா' ஹிட் ஆனதால் அதே 'அ'வில் ஆரம்பிக்கிற செண்டிமெண்ட் வேறு. ஆனால், வேதாவின் ஒரிஜினல் டியூன்ஸில் பாட்டுக்கள் பிரமாதமாய் இருக்கும். அதிலும் படத்தில் வராத, 'சின்னப் பெண்ணொருத்தி சிரிக்கிறாள் / கண்ணுக்குள் மயங்கி நடக்கிறாள்...' என்று டி.எம்.எஸ்.,சுசிலா டூயட் அருமையாக இருக்கும். வாலி எழுதிய நல்ல பாடல்களில் அது ஒன்று. 'கை வளையலுக்கெல்லாம் நான் முத்தம் தரவேண்டும் / உன்னைப் படைத்த கடவுளுக்கும் முத்தம் தரவேண்டும்' என்கிற சரணம் அற்புதம்.

அதே பாணியில் வீணை எஸ். பாலச்சந்தர் தயாரித்து இயக்கிய 'நடு இரவில்' நன்றாக ஓடியது. எஸ். பாலச்சந்தர் ஒரு மகத்தான கலைஞன். 'அந்த நாள்', 'டாக்டர். சாவித்ரி', 'அவனா இவன்', 'பொம்மை', 'நடு இரவில்' என்று அருமையான துப்பறியும் படங்கள் தந்தவர். அவரும் வித்துவான் வே. லட்சுமணனும் கூட்டுத் தயாரிப்பாக வந்தவை கடைசி மூன்றும். எல்லாமே குறைந்த பட்ஜட் படங்கள். கதைக் காவே ஹிட் ஆனவை.

எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி திகில் படங்கள் எதுவும் இருப்பதாக நினைவில்லை. சிவாஜிக்கு புதிய பறவையை சொல்லலாம். அதுவும் துப்பறியும் படமான 'சேசிங் ஆஃப் எ க்ரூக்கட் ஷேடோ'வின் தழுவல்தான். தமிழில் திகில் படங்கள் என்றால் குறைந்த பட்ஜெட், குட்டி நடிகர்கள், வேதாவின் இசை, இந்திப் படக் காட்சிகள், பாடல்களின் தழுவல் என்று ஒரு வழக்கமே இருந்தது. திகில் படங்கள் பொதுவாகவே இன்றும் கூட சின்ன நடிகர்கள் நடிகைகளை வைத்து சின்ன பட்ஜெட்டிலேயே எடுக்கப்படுவதாகத் தோன்றுகிறது. திகில் படம் பார்க்க கொஞ்சம் சிறிய வயதோ, சிறிய வயதின் மனமோ வேண்டும். இப்போது வந்த பேய்ப்படங்கள் 'அருந்ததீ' லாரன்ஸின் 'முனி' சீரிஸ்கள் எல்லாம் பயமே ஏற்படுத்தவில்லை. தவிரவும் 'ஓமன்' 'எக்ஸார்ஸிஸ்ட்' கதைகளுக்குப் பின் அது மாதிரி பேய் பிடிக்கிற கதைகள் வந்துவிட்டது. ஹாலிவுட்டில் எது ஹிட் ஆகிறதோ அது இந்திய மணத்தோடு வடக்கிலும் அப்புறம் திராவிட மணத்தோடு மலையாளம் தமிழிலும் வந்துவிடும். மலையாளத்தில் 'லிசா', 'பதிமூனாம் நம்பர் வீடு' மாதிரிப் படங்கள் சக்கை போடு போட்டன.

'சைக்கோ' அளவுக்கு மனோதத்துவப் பின்னணியுள்ள கதைகள் தமிழில் வரவில்லையென்றாலும் 'சிகப்பு ரோஜா', 'சந்திரமுகி' என்று என்று சில டிஸார்டர் சமாசாரங்களை எடுத்திருக்கிறார்கள்.

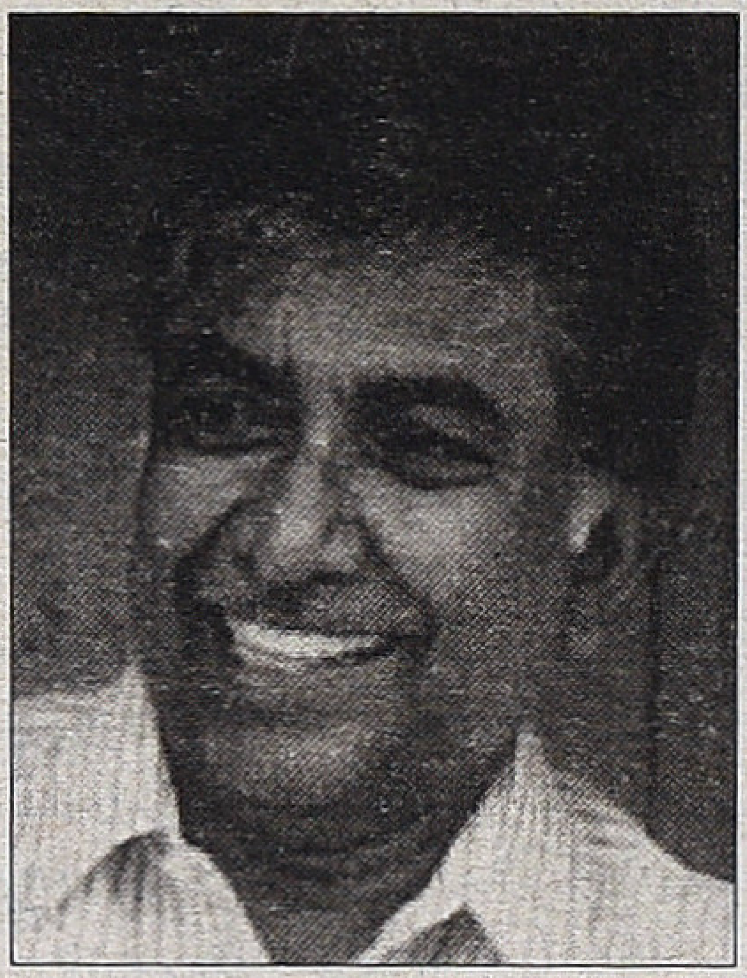
'தர்ட்டீன் கோஸ்ட்' எடுத்த இயக்குநர் அவரது படங்களில் அந்தப் படத்தில் கண்ணாடி தந்தது போல ஏதாவது மக்களைக் கவரும் வேடிக்கைகள் செய்வார் என்று கேள்வி. க்ளைமாக்ஸ் நெருங்கும் போது படத்தில் வரும் ஒரு குரல் (வாய்ஸ் ஓவர்), "க்ளைமாக்ஸைப் பார்க்க திராணியில்லாதவர்கள் இப்போது வெளியேற விரும்பினால் செல்லலாம். டிக்கெட் பணம் வாபஸ் தரப்படும்" என்றெல்லாம் ஜிமிக்ஸ் செய்வாராம். 'முடிவை யாருக்கும் சொல்லாதீர்கள். படத்தின் ஆரம்ப காட்சிகளைக் காணத் தவறாதீர்கள்' என்றெல்லாம் அறிவிப்புகளைப் படத்தில் காட்டுவாராம். இதெல்லாமே தமிழ் திரைப்படங்களில் கையாளப்பட்டிருக்கின்றன. பணம் வாபஸ் சமாசாரம் கிடையாது. இங்கே பாகவதர் காலத்தில் ஒரு வழக்கமுண்டு, பிட் நோட்டீஸ்களில் 'எந்தக் காரணத்தை முன்னிட்டும் ஒன்ஸ்மோர் அனுமதிக்கப்பட மாட்டாது' என்று அச்சிடுவார்கள். அதற்குப் பின் நானறிய, கரண்ட் தவறினாலோ இயந்திரம் பழுதடைந்தாலோ பணம் வாபஸ் கிடையாது என்பது போன்ற 'ரூல்ஸ்' இருந்தன. கட்டணங்களைக் குறிப்பிடாமல் பொதுவாக, 'கட்டணம், ரூல்ஸ் வழக்கம் போல்...' என்று பிட் நோட்டீஸ்களில் அச்சிடுவார்கள். நாங்கள் செல்லாங் குச்சியோ பம்பரக் குத்தோ பேந்தாக் கோலிக்காயோ எந்த விளையாட்டையும் ஆரம்பிக்கும் போது சொல்லுவோம், எல்லோருக்கும் கேட்கும் படியாக: "அய்யா, கட்டணம் ரூல்ஸ் வழக்கம் போல."

■

2

ஸ்ரீதரின் பன்முகத்தன்மை

வண்ணநிலவன்



ஸ்ரீதரைப் போல, அழகுணர்ச்சியுடனும் இலக்கியத்தின் மென்மையுடனும் கலாபூர்வமாகத் திரைப்படங்களை இயக்கியவர்கள் 50, 60களில் வேறு யாருமில்லை. தாமரை இலை தண்ணீரில் மிதப்பதைப் போன்ற ஒரு மென்மையும் வசீகரமும் ஸ்ரீதரின் திரைப்படங்களில் இருந்தன.

கிருஷ்ணன் பஞ்சு, டி. பிரகாஷ் ராவ், டி. யோகனாந்த், ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி போன்ற அக்காலத் திரைப்பட இயக்குனர்களிடம் இல்லாத விசேஷத் திறமை ஸ்ரீதரிடம் இருந்தது. ஸ்ரீதரைப் போலவே திரைக்கதை வசனமெல்லாம் எழுதி இயக்கவும் தெரிந்தவர்தான் ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி. கருணாநிதி கூட இவரிடம் உதவி யாளராகப் பணிபுரிந்திருக்கிறார். ஆனால் ஸ்ரீதரைப் போல, அவ்வளவு அழகுணர்ச்சியுடனும் இலக்கியத்தின் மென்மையுடனும் கலா பூர்வமாகத் திரைப்படங்களை இயக்கியவர்கள் 50, 60களில் வேறு யாருமில்லை. தாமரை இலை தண்ணீரில் மிதப்பதைப் போன்ற ஒரு மென்மையும் வசீகரமும் ஸ்ரீதரின் திரைப்படங்களில் இருந்தன.

க.நா.சு., 'ஒரு எழுத்தாளன் சோதனை முயற்சிகளைச் செய்து பார்க்க வேண்டும். வித்தியாசமாக எழுதிப் பார்க்க வேண்டும்' என்று தனது 'இலக்கிய விசாரம்' என்ற சிறு நூலில் குறிப்பிட்டுள்ளார். சிறந்த கலைஞர்களிடம் இந்தத் தன்மை உண்டு. அச்சில் வார்த்தது மாதிரி ஒரே மாதிரியான வெளிப்பாடு அவர்களிடம் இருக்காது. திரையுலகில் இதற்குச் சிறந்த உதாரணம் நடிகர் சிவாஜிகணேசன்.

எல்லா இயக்குனர்களுமே அன்று முதல் இன்று வரை காதலை மையமாக வைத்துதான் திரைப்படங்களை இயக்கி வருகின்றனர். இதேபோல், எல்லா தமிழ்த் திரைப்படங்களிலும் நகைச்சுவைக் காட்சி கண்டிப்பாக இடம்பெற்றிருக்கும். ஸ்ரீதரும் இந்த வரையறைக்குள் நின்று திரைக் கதைகளை எழுதி இயக்கினாலும், தனது பெரும்பாலான ஆரம்ப காலத் திரைப்படங்களில், காதலின் சோகத்தை, அடைய முடியாக் காதலை ஒரு கவித்துவ சோகத்தோடு சித்திரித்தவர், ஸ்ரீதரைப் போல் வேறு எவருமில்லை.

நிறைவேறாத காதலில் முடியும் 'கல்யாணப் பரிசு' படத்தில் அசாதாரணமான வெற்றிக்குப் பிறகு ஸ்ரீதர் 'மீண்ட சொர்க்கம்', 'விடிவெள்ளி' ஆகிய படங்களை இயக்கினார். 'மீண்ட சொர்க்கம்' படத்தை வீனஸ் பிக்ஸர்ஸுக்காகவும், 'விடிவெள்ளி' படத்தை சிவாஜி கணேசனின் பிரபுராம் பிக்ஸர்ஸுக்காகவும் இயக்கினார். இரண்டு படங்களுமே

நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்

சோகமுடிகளைக் கொண்ட படங்களே.

1961இல் ஸ்ரீதர் தனது சொந்தத் திரைப்படத் தயாரிப்புக் கம்பெனியான சித்ராலயாவைத் துவக்கினார். ஒரு தோணியில் ஒரு ஆடவனும் பெண்ணும் இருப்பது போன்ற சித்ராலயாவின் அந்த வியாபாரச் சின்னமே மிக அழகானது. அவரது கலையுணர்ச்சியை வெளிப்படுத்துவது. சித்ராலயா 'காதலிக்க நேரமில்லை', 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்', 'தேனிலவு', 'ஊட்டிவரை உறவு', 'நெஞ்சிருக்கும் வரை', 'சிவந்த மண்' போன்ற பல நூறு நாள் படங்களைத் தயாரித்தது.

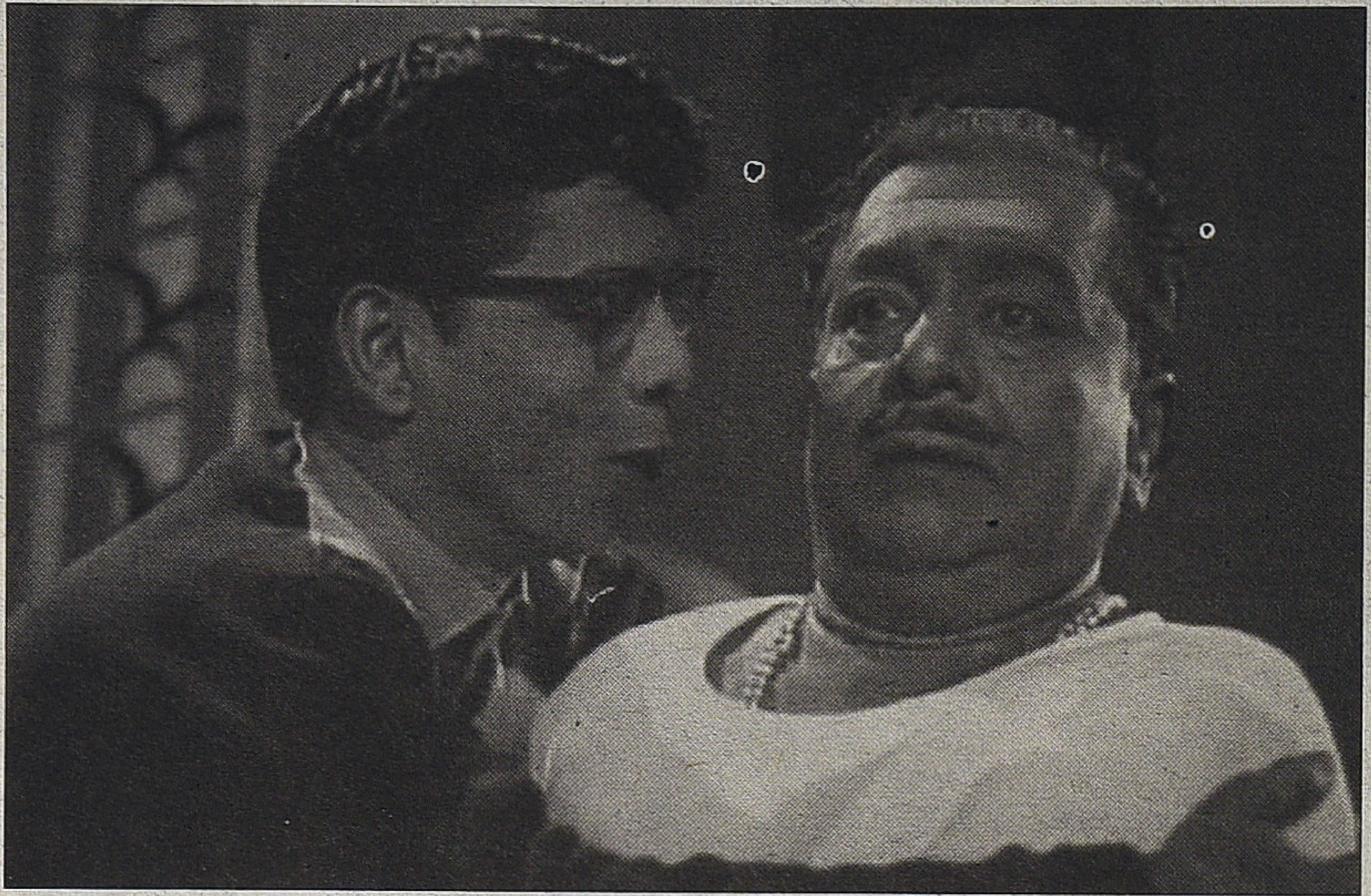
பெரும்பாலான திரைப்படங்களில் நகைச்சுவைக் காட்சிகள் கதையோடு ஓட்டாமல் தனியே துருத்திக் கொண்டிருக்கும். ஆனால், சிறந்த திரைக்கதைக் கலைஞரான ஸ்ரீதரின் நகைச்சுவைக் கதாபாத்திரங்கள் கதையோடு பின்னிப் பிணைந்திருக்கும். மிகச் சரளமாகக் கதை ஓட்டத்தோடு பொருந்தியிருக்கும். 'கல்யாணப் பரிசு' படத்தில் தங்கவேலு கதாபாத்திரம் முதல் 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' படத்தில் நாகேஷ், 'புனர்ஜென்மம்' படத்தில் டி.ஆர். ராமச்சந்திரன், 'போலீஸ்காரன் மகள்' படத்தில் நாகேஷ், சந்திரபாபு கதாபாத்திரங்கள் வரை எல்லாமே வெகு இயல்பான நகைச்சுவைக் கதாபாத்திரங்கள். 'போலீஸ்காரன் மகள்' கதை ஸ்ரீதருடையதல்ல. பி.எஸ். ராமையாவுடைய கதை. எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமத்தின் சேவாஸ்டேஜ் நாடகமாக நடத்திக் கொண்டிருந்த கதைதான் 'போலீஸ்காரன் மகள்'. ஆனால், ஸ்ரீதரின் மனோதர்மத்துக்கு ஏற்ற கதை அது. அதனால் அதை ஸ்ரீதர் இயக்கினார்.

சித்தாமூர் வி. ஸ்ரீதர் என்ற சி.வி. ஸ்ரீதரின் அழியாத அமர சோகத் திரைக்காவியங்கள் என்று 'கல்யாணப் பரிசு', 'மீண்ட சொர்க்கம்', 'கலைக்கோவில்', 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்', 'போலீஸ்காரன் மகள்', 'சுமை தாங்கி' (மூலக்கதை: ரா.கி. ரங்கராஜன்) ஆகிய திரைப் படங்களைக் குறிப்பிட வேண்டும்.

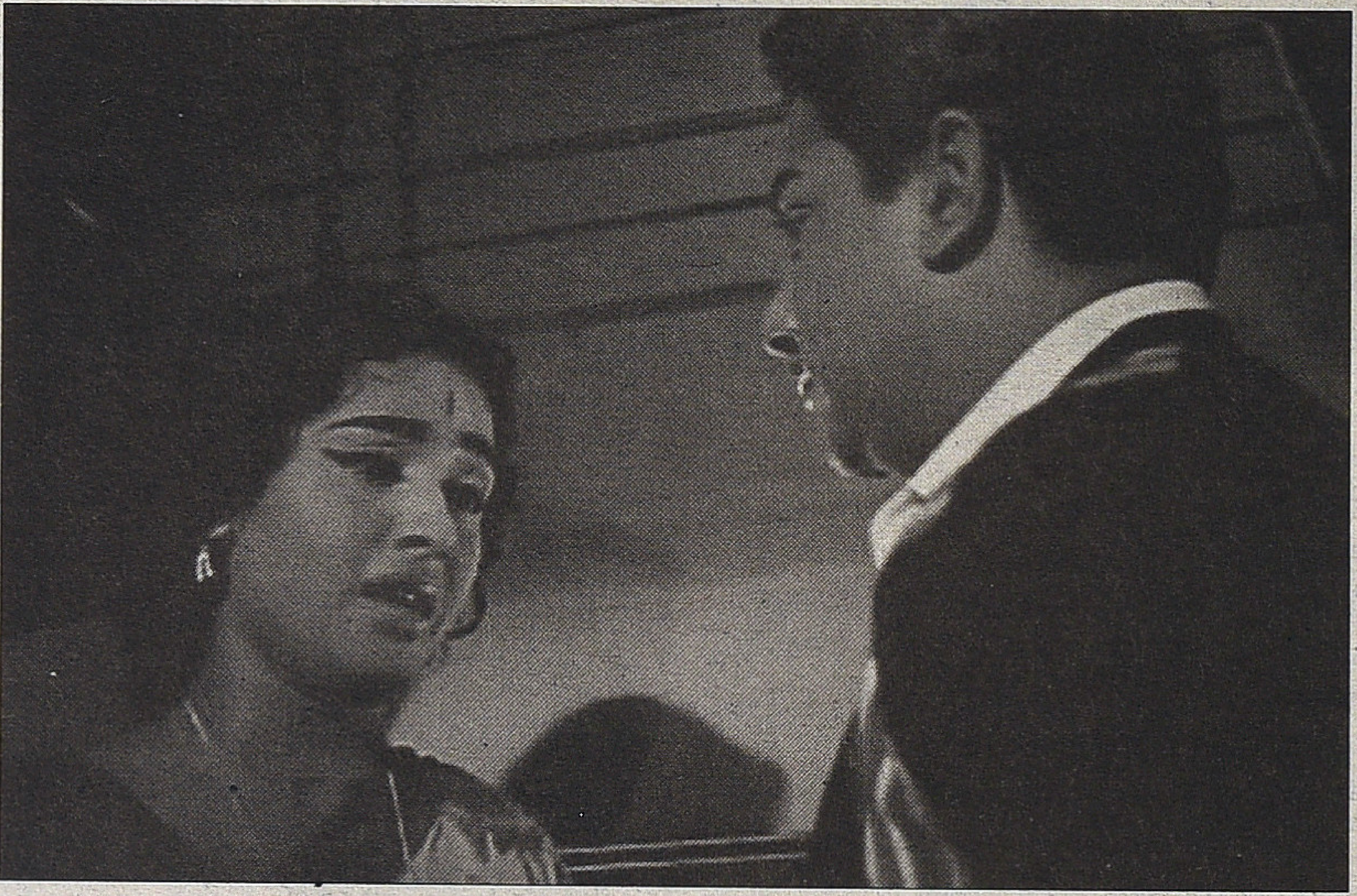
சோகக் கதைகளில் மட்டுமின்றி நகைச்சுவையிலும் பிரமாதமாக சோபிக்கக் கூடியவர் ஸ்ரீதர் என்பதை

ஸ்ரீதர்

'யார் பையன்' படத்துக்கு அவர் கதை வசனம் எழுதியபோதே மெய்ப்பித்துவிட்டார். அவரது நகைச்சுவைக் காட்சிகள் தனித்துவமானவை, முன்னுதாரணமற்றவை. அவரது முதல் இயக்கப் படமான 'கல்யாணப் பரிசு'வில் தங்கவேலு – எம்.சரோஜா காமெடி, காலத்துக்கும் நிலைத்து நிற்கக்கூடியது. 'தேனிலவு' படத்திலும் மெலிதான நகைச்சுவை



ஊட்டி வரை உறவு



ஊட்டி வரை உறவு

இழையும்; 'காதலிக்க நேரமில்லை' அவரது நகைச்சுவையுணர்வின் உச்சபட்ச வெளிப்பாடு. இன்று பார்த்தாலும் 'காதலிக்க நேரமில்லை' நகைச்சுவைக் காட்சிகள் நம்மைக் குலுங்கக் குலுங்கச் சிரிக்க வைப்பவை. சித்ராலயா தயாரித்த இன்னொரு திரைப்படமான 'ஊட்டி வரை உறவு' அருமையான நகைச் சுவை காட்சிகளைக் கொண்ட திரைப்படமே. ஆள்மாறாட்டத்தை வைத்துத் திரைக்கதை எழுதுவது அவருக்குக் கைவந்த கலை. 'தேனிலவு' படத்தில் தொடங்கும் ஆள்மாறாட்டத் திரைக்கதை 'காதலிக்க நேரமில்லை', 'ஊட்டிவரை உறவு' என்று தொடர்கிறது.

நகைச்சுவைப் படங்களை ஒளிப்பதிவு செய்ய விசேஷத் திறமை தேவையில்லை. ஆனால், அழுத்தமான கதாபாத்திரங்களையும் மனதைப் பிழிய வைக்கும் சோகக் காட்சிகளையும் படம்பிடிக்கத் திறமை வேண்டும். ஸ்ரீதரின் பெரும்பாலான ஆரம்ப காலத் திரைப்படங்களை ஒளிப்பதிவு செய்த ஏ. வின்சென்ட், ஸ்ரீதரைப் போலவே ஒரு அற்புதமான ஒளிப்பதிவுக் கலைஞர். ஸ்ரீதரது உயிர்த்துடிப்பும் ஜீவனுமிக்க சோகக் காட்சிகளுக்கு வின்சென்ட்டின் ஒளிப்பதிவும் ஒரு காரணம். ஒளியும் நிழலும் வின்சென்ட்டின் விரல் நுனியிலிருந்தன. 'சுமைதாங்கி', 'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' போன்ற திரைப்படங்களில் வின்சென்டின் திறமை சுடர்விட்டுப் பிரகாசிக்கிறது.

ஸ்ரீதர் திரைப்படங்களின் வெற்றிக்கு வின்சென்ட்டைப் போல கண்ணதாசனின் பாடல்களும் விஸ்வநாதன் – ராமமூர்த்தியின் இசையமைப்பும்கூட முக்கியமான காரணங்களே. வின்சென்டைப் போலவே, தங்களிடமிருந்த சிறந்த திறமைகளை எல்லாம் கண்ணதாசனும் விஸ்வநாதன் – ராமமூர்த்தியும் ஸ்ரீதர் திரைப்படங்களில் வெளிப்படுத்தினர். 'கல்யாணப் பரிசு' படத்தில் பட்டுக்கோட்டை கல்யாணசுந்தரம் பாடல்களை எழுத ஏ.எம். ராஜா இசையமைத்திருந்தார். 'தேனிலவு'க்கும் ஏ.எம்.ராஜாதான் இசை. ஆனால், ஸ்ரீதரின் பெரும்பாலான திரைப்படங்களுக்கு கண்ணதாசன் பாடல்களை எழுத விஸ்வநாதன் – ராமமூர்த்திதான் இசையமைத்தனர்.

'நெஞ்சில் ஓர் ஆலயம்' படத்தை ஒரே செட்டில் 24 நாட்களில் ஸ்ரீதர் படமாக்கியது அந்நாளில் பெரிதாகப் பேசப்பட்டது. ஸ்ரீதர் 'சித்ராலயா' என்ற பேரில் ஒரு சினிமா பத்திரிகையையும் நடத்தினார். இப்படிப் பல புதுமைகளையும் சோதனை முயற்சிகளையும் தொடர்ந்து கொண்டிருந்த ஸ்ரீதர், 1971இல் வெளிவந்த 'அவளுக்கென்று ஒருமனம்' படத்துக்குப்பின் எடுத்த படங்கள் மிகச் சாதாரணமாகவே இருந்தன. அவரது படைப்பாற்றல் 'அவளுக்கென்று ஒரு மனம்' படத்துக்குப் பின் தேய்ந்துவிட்டது.

'சிவந்த மண்' படத்தில் சண்டைக் காட்சிகள் இருந்தன என்றாலும் அதை ஆக்ஷன் படமாகக் கருத முடியாது. ஆனால், 1971க்குப் பிறகு எம்.ஜி.ஆரை கதாநாயகனாகப் போட்டு 'உரிமைக்குரல்', 'மீனவ நண்பன்' போன்ற படங்களை ஸ்ரீதர் இயக்க நேர்ந்தது. இவை நூறு நாட்கள் ஓடின என்றாலும் இந்தப் படங்களை 'ஸ்ரீதரின் படம்' என்று சொல்லிக்கொள்ள முடியாது.

1991 வரை ஸ்ரீதர் ஏதேதோ படங்களை எடுத்துக் கொண்டிருந்தார். 'நானும் ஒரு தொழிலாளி', 'துடிக்கும் கரங்கள்' என்றெல்லாம் கூட பின் நாட்களில் படங்களை இயக்கியிருக்கிறார். ஆனால், 'அவளுக்கென்று ஒரு மனம்' படத்துக்குப் பின் வெளி வந்த படங்கள் எதுவும் ஸ்ரீதருக்குப் பெருமை சேர்க்கிற படங்களல்ல. ■

இரண்டாம் பக்கத் தொடர்ச்சி...

கருத்து சுதந்திரத்துக்காக போரா டாமல் மௌனம் காத்தது ஏன்?

இனம், மொழி, மதம், சாதி, வர்க்கம், பால் சாராத கருத்து சுதந் திரம் எங்கேயிருக்கிறது? அதாவது, 'சுதந்திரமான கருத்துச் சுதந்திரம்' என்கிற ஒன்று இருக்கிறதா என்ன?

என். ஜம்புநாதன், சென்னை:

'காட்சிப்பிழை' இதழ் இப்படி இளைத்திருக்கிறதே என்ற ஆதங் கத்துடன் பிப்ரவரி 2013 இதழை கடையில் வாங்கி பக்கங்களை புரட்ட ஆரம்பித்தேன். 25லிருந்து 40 வரை பக்கங்களைக் காணோம். இன்னொரு பிரதி வாங்கினேன். பக்கங்கள் சரிசாயிருந்தன. ஆனால், அதில் ஒருசில பக்கங்கள் காணாமல் போயிருந்தால் தேவலாம் எனத் தோன்றியது. பரவாயில்லை. வர்த்தக தமிழ் சினிமாவை ஒட்டுமொத்தமாக தூக்கிப்பிடிக்கும் ராஜன்குறைகளும், தமிழ் சினிமாவைப் பற்றி தனது நூலில் (சினிமா ரசனை, 2012ஆம் ஆண்டு மறுபதிப்பு) சின்னப் பதிவைக் கூட செய்ய மனம் கூசும் அம்சன் குமார்களும் இருக்கும் வரை தமிழ் சினிமா அச்சு முறிந்த தேராக ஒரே இடத்தில்தான் வீழ்ந்து கிடக்கப் போகிறது.

சு. இராமசுப்பிரமணியன், தோவாளை:

'குயிலும் மயிலும்' கட்டுரையில், பா. ஜீவசுந்தரி பட்டியலிடும் கே.பி. சுந்தராம்பாளின் இளமைக் காலத் துயரங்களான வறுமை, கொடுமை ஆகியவற்றை விடவும், அவர் நடித்த 'பக்த நந்தனார்' திரைப்படத்திற்கு கல்கி எழுதிய பத்து பக்க விமர்சனம் அதிக வருத்தத்தைத் தந்தது. அதில் படத்தைப் பற்றி எதுவும் எழு தாமல், 'எருமை மாடும் பனை மரமும் இப்படத்தில் நன்றாக நடித்துள்ளன' என எழுதியதை அறியும்போது, அந்த காலப் பெண் கலைஞர்களின் அளவிலடங்கா துயரமும் அவமானமும் மனதில் வலியை ஏற்படுத்துகின்றன. அடி மட்ட ஆணாதிக்க உணர்வு கல்கி போன்றவர்களையும் விட்டுவைக்க வில்லை என்பது அதிர்ச்சியையும் ஏற்படுத்துகின்றது.

'டி.எஸ். பாலையா போல நடிகர் தமிழ் சினிமாவில் யாரும் கிடையாது' என கலாப்பிரியா சொல்வது (சிரிப்பு பாதி அழுகை பாதி) உண்மைதான். ஒருமுறை சிவாஜிகணேசனிடம், 'வருங்காலத் தமிழ் நடிகர்களுக்கு நீங்கள்தான் முன்மாதிரி என்கிறார்கள்' என சொன்னபோது, சிவாஜி இப்படி பதில் சொன்னாராம்: 'முதலில் பாலையா அண்ணன், பிறகு ராதா, மூன்றாவதாக வேண்டுமானால் என்னை சொல்லலாம்.' பாலையா சிறந்த நடிகர் என்பதற்கு இதைவிட வேறு சான்று என்ன வேண்டும்?

விழி.பா. இதயவேந்தன், விழுப்புரம்:

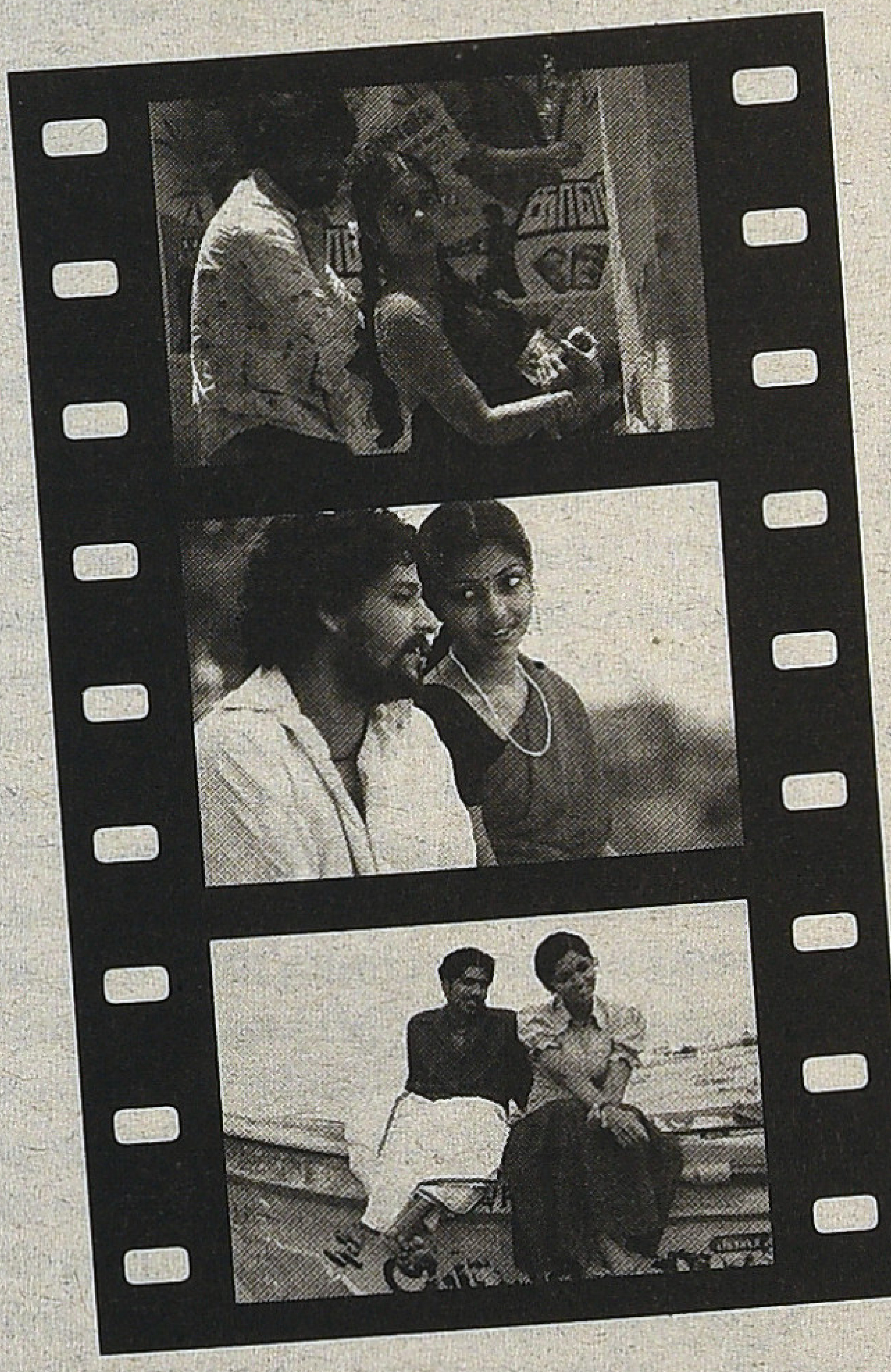
காட்சிப்பிழை படித்தேன். இதழ் உள்ளபடியே ஆய்விதழாக உள்ளது. திரைப்படங்கள் குறித்து பன்முகத் தன்மை இதழில் வெளிப்படுகிறது. மொத்தத்தில் இவ்விதழ் திரை களத்தை அடுத்த கட்ட வளர்ச்சி நிலைக்கு கொண்டு செல்லும் என் பதில் அய்யமில்லை.

R.P. ராஜநாயஹம், திருப்பூர்:

சென்ற இதழ் ஜெமினி பதிவில் 28ஆம் பக்கத்தில் ஒரு பிழை. 'நான்காவது பெண் ஜிஜி கூட ரொம்பப் பின்னால் பிறந்தவர்' என்று நான் எழுதியிருந்த வரி தவறுதலாக 'நான்காவது பெண் TT கூட ரொம்பப் பின்னால் பிறந்தவர்' என்று அச்சேறிவிட்டது. திருத்தி கொள்ளவும். ■

காட்சிப்பிழை நடத்தும் பயிலரங்கம்

ரசனை, விமர்சனம், கோட்பாடு



இந்தப் பயிலரங்கம் தமிழ் வெகுஜன சினிமா பிரதிகளை எப்படி ரசிப்பது, விமர்சிப்பது, அவற்றின் கோட்பாட்டு அடிப்படைகள் என்ன என்பதைக் குறித்து விவாதிக்கும், அறிமுகம் செய்யும். தமிழ் சினிமாவின் மூலம் திரைப்படக் கலையை புரிந்துகொள்ள இந்த பயிலரங்கு உதவும்.

வெங்கடேஷ் சக்கரவர்த்தி

(திரை விமர்சகர்; முதல்வர், ராமநாயுடு ஃபிலிம் ஸ்கூல், ஹைதராபாத்).

சுந்தர் காளி

(திரை விமர்சகர்; பேராசிரியர், காந்தி கிராமம் கிராமியப் பல்கலைக்கழகம், காந்தி கிராமம்).

ராஜன் குறை

(எழுத்தாளர்; பேராசிரியர், டில்லி பல்கலைக்கழகம், டில்லி).

பெருமாள்முருகன்

(எழுத்தாளர்; பேராசிரியர், அரசுக் கலைக் கல்லூரி, நாமக்கல்)

ஆகியோர் பயிற்சியளிக்கிறார்கள்.

மே மாதம், ஒரு குளுகுளு மலைவாசஸ்தலத்தில் இலவசமாக நடத்தப்படும் இந்த 3 நாள் பயிலரங்கில் மாணவர்கள் மற்றும் 30 வயதுக்கு உட்பட்ட இளை ஞர்கள் பங்குபெற அழைக்கிறோம். பங்குபெற விரும்புவோர் தங்கள் சுய விவரக் குறிப்பை காட்சிப்பிழை முகவரிக்கு அனுப்பவும்.

மேலும் தகவல்களுக்கு தொடர்புகொள்ளவும்:

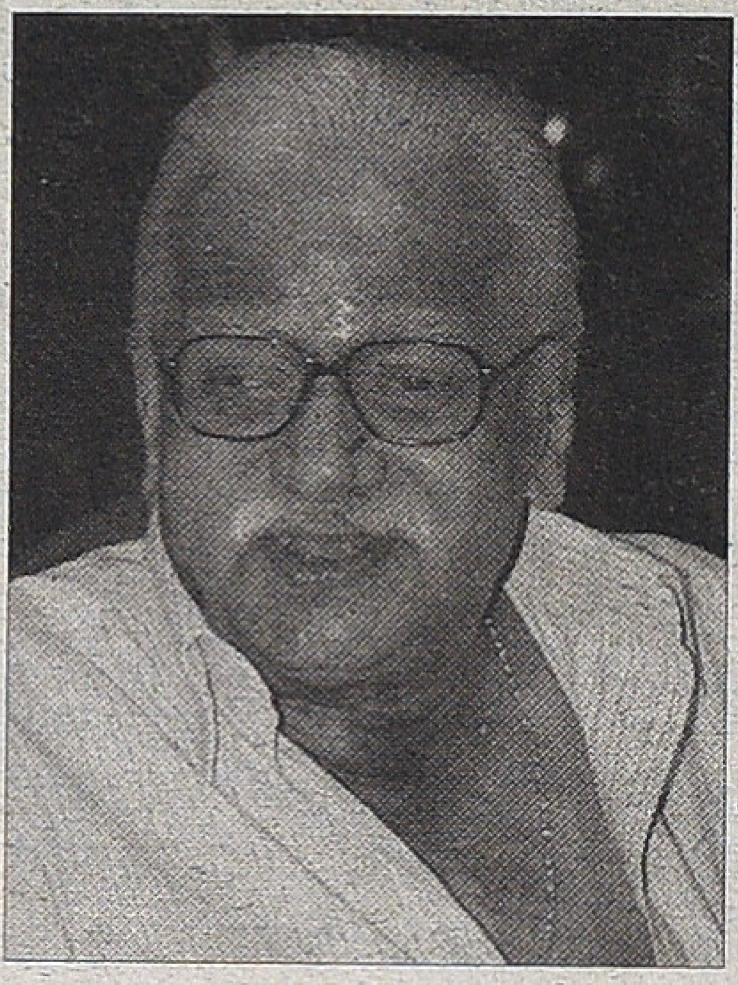
மின்னஞ்சல் முகவரி: kaatchippizhai@gmail.com

தொலைபேசி எண்: 99445 83282, 99529 72557

தமிழ் சினிமாவை பாதித்த ஹாலிவுட்காரர்கள்!

பி.என். சுந்தரம்

சொர்ணவேல்



பி.என். சுந்தரம்

சொர்ணவேல்

அந்தக் காலத்தில் ஏ.வி.எம். ஸ்டூடியோ ஹிந்தியில் தயாரித்த 'சோரி சோரி' படத்திலிருந்து இன்றுள்ள படங்கள் வரை 'இட் ஹாப்பண்ட் ஒன் நைட்'டின் தாக்கத்தைப் பார்க்கலாம். அறிஞர் அண்ணாவும் காப்ராவின் படங்களில் மனம் லயித்தார்.

அந்தக் காலத்தில் தங்களை பாதித்த முக்கியமான படங்களின் வரிசையில் வேறு எதைச் சொல்லலாம்?

முக்கியமாக நான் ஏற்கெனவே குறிப்பிட்ட பில்லி வைல்டரைச் சொல்லவேண்டும். என்னுடைய கணிப்பில் இந்திய சினிமா கலைஞர்களை பல ஹாலிவுட் இயக்குனர்கள் கவர்ந்திருந்தாலும் ப்ராங்க் காப்ரா மற்றும் பில்லி வைல்டருக்கு ஒரு தனியிடம் உள்ளது. அவர்கள் படங்கள் ஸ்டூடியோக்களின் 'பேக்லாட்' (backlot) என்று சொல்லக்கூடிய ஸ்டூடியோவிற்கு அருகாமையிலோ பின்புறமோ உள்ள இடங்களில் படமெடுப்பதிலிருந்து, திரைக்கதை, இயக்கம், ஒளிப்பதிவு, நடிப்பு, முக்கியமாக படத்தொகுப்பு, ஆகியவற்றை அறிந்துகொள்ள எங்களுக்கு பாடப் புத்தகமாக இருந்தன. 'பேக்லாட்' என்கிற ஸ்டூடியோ ஒதுக்குப்புறம் என்பது, ஸ்டூடியோ காம்பௌண்டுக்குள்ளே இருக்கக்கூடிய போலிஸ் ஸ்டேஷன், நீதிமன்றம், குற்றவாளிக் கூண்டு, பஸ் ஸ்டாப் போன்ற தயார் நிலையிலுள்ள கட்டடங்கள் தவிர ஸ்டுடியோவிற்கு உள்ளேயே கோவில், கிணறு, சாலை, வீதிகள் என்று விரிந்து உட்புற வெளிப்புற படக்காட்சிகள் எடுக்க ஏதுவானது. எங்கள் விஜயா வாஹினி ஸ்டுடியோஸின் விஜயா கார்டனையும் இங்கு நினைவுகூற வேண்டும்.

பிராங்க் காப்ராவின் படங்களான 'இட் ஹாப்பண்ட் ஒன் நைட்' *(1934)*, 'மிஸ்டர் டீட் கோஸ் டு டௌன்' *(1936)*, 'மிஸ்டர் ஸ்மித் கோஸ் டு வாஷிங்டன்' *(1939)*, 'மீட் ஜான் டோ' *(1941)* போன்ற படங்கள் எங்கள் தலைமுறையை மட்டுமல்ல பல தலைமுறைகளை பாதித்து வந்திருக்கிறது. அந்தக் காலத்தில் ஏ.வி.எம். ஸ்டூடியோ ஹிந்தியில் தயாரித்த 'சோரி சோரி' *(1956)* மற்றும் மஹெஷ் பட்டின் இயக்கத்தில் அமீர் கான் நடித்த 'தில் ஹை கே மான் தா நஹி' *(1991)* ஆகியவற்றிலிருந்து இன்றுள்ள படங்கள் வரை அவரது 'இட் ஹாப்பண்ட் ஒன் நைட்'டின் தாக்கத்தைப் பார்க்கலாம். அறிஞர் அண்ணாவும் காப்ராவின்

அந்த நாள்

படங்களில் மனம் லயித்தார். நான் சில நாட்கள் முன்பு டிவியில் பார்த்த ‘ஆசாத்’ என்கிற அமிதாப்பச்சன் – ஷபானா ஆஸ்மி நடித்து ஜாவெத் அக்தர் எழுதிய படம் கூட காப்ராவின் ‘மீட் ஜான் டோ’வின் ஹிந்தி மறுபதிப்பாக உள்ளது. இன்றைய மஹெஷ் பட், ஜாவேத் அக்தர் போன்ற கலைஞர்களை பாதித்துக் கொண்டிருக்கும் காப்ரா அன்று எங்கள் மேல் தாக்கம் செலுத்தியது இயல்பானதே. பொதுவாக ஒரு சிறிய மனிதன் தன் காதலியின் துணை கொண்டு பல இக்கட்டுகளை வென்று இலக்கை எட்டுவதை அவர் படங்கள் சித்தரிக்கும். ஜாவர் சீதாராமன் போன்ற தமிழ் சினிமாவிற்கான திரைக்கதை உருவைத் தேடிக் கொண்டிருந்தவர்களை அவர் படங்கள் ஆகர்ஷித்தது ஆச்சரியமேதுமில்லை.

ஜாவர் சீதாராமனை எடுத்துக் கொணடால் மேதை கே. ராம்னாத்தின் ‘ஏழை படும் பாடு’ (1950) மூலமாக நடித்து புகழ்பெற்று சினிமாவில் எழுத்தாளராக பரிணமித்தவர். ஆங்கிலப் படங்கள் மற்றும் நாவல்களால் கவரப்பட்டாலும் தமிழ் சூழலுக்கு ஏற்றவாறு கதை திரைக்கதை அமைப்பதில் வல்லுனர். தமிழ் மக்களின் ரசனையின் நாடி பரிசோதனையில் தேர்ந்திருந்த ஏவி. மெய்யப்ப செட்டியார் அவர்கள் ஜாவர் சீதாராமனின் சினிமா கதையமைப்பை சிலாகித்தார் என்பது பெரிய விஷயம். அவர்கள் இருவரும் பார்த்த ஜப்பானிய சினிமாவின் ஜாம்பவானான குரோசவாவின் ‘ரஷோமோன்’ (1950) பாதிப்பில் உருவானதுதான் ‘அந்த நாள்’ (1954). அந்தக் காலத்தில் பாடல்கள் ஏதுமில்லாமல் ஒருபடத்தை எடுத்த ஏவிஎம்மைப் பாராட்டவேண்டும். பராசக்தியில் ஒல்லியாக இருக்கிறார் என்று அவர் எண்ணிய சிவாஜி இதில் ஒரு பவர்புல்லான ஆண்டி ஹீரோ ரோலில் நடித்திருந்தார். நான் அதற்குப்பின் சிவாஜியின் பல படங்களை ஒளிப்பதிவு செய்திருக்கிறேன். முதல் முதலில் சுயமாக ஒளிப்பதிவாளராக எனது தொழில்முறை வாழ்க்கையை ஆரம்பித்தது கூட, அவருடைய சிவாஜி பிலிம்ஸாரின் கமலா பிக்சர்ஸ் தயாரித்த ‘அன்னை இல்லம்’ (1963) படத்தில் தான். அதில் உருவான இயக்குனர் பி. மாதவனுடனான கூட்டு, பல படங்களில் தொடர்ந்தது; முக்கியமாக சிவாஜி அவர்களுடன். அன்னை இல்லத்திற்கு முன்பாக சிவாஜியின் பழைய படங்களை நானும் பி. மாதவனும் போட்டுப் பார்த்தோம். அதில் ‘பராசக்தி’ (1952), ‘திருப்பிப்பார்’ (1953), ‘அந்த நாள்’ (1954) மனதில் நின்றன. ஆண்டி ஹீரோ ரோலில் இப்படங்கள் உலக அளவில் மைல்கற்கள். பல வருடங்கள் கிட்டத்தட்ட 30 வருடங்கள் கழித்து சிவாஜியின் மனதிலும் இப்படங்களில் பணியாற்றிய

ஜக்கம்மா

சந்தோஷமிருப்பதை உணர்ந்தேன். அவர் அப்படங்களின் தனிப்பெரும் சிறப்புகளில் மாபெரும் இயக்குனர்களான கிருஷ்ணன் பஞ்சு, டி.ஆர். சுந்தரம், எஸ். பாலசந்தர் அவர்களுடன் இந்திய ஒளிப்பதிவில் தடம் பதித்த அப்படங்களின் ஒளிப்பதிவாளர்களான எஸ். மாருதி ராவ் (பராசக்தி, அந்த நாள்) மற்றும் டபிள்யூ. ஆர். சுப்பா ராவ் (திருப்பிப் பார்) அவர்களையும் நினைவு கூர்ந்தார்.

எஸ். மாருதி ராவ் அவர்களைப் பற்றி இங்கு சிந்திக்கவேண்டும். பராசக்தியில் கேமராமேனாக தனது தொழில் வாழ்க்கையை ஆரம்பித்த மாருதி ராவ் அவர்கள் அதற்கு முன் ஏ.வி.எம். நிறுவனத்தில் நிழற்படங்கள் எடுத்துக் கொண்டிருந்தார். சத்யஜித் ரேயின் கேமராமேன் சுப்ராதோ மித்ராவும் அதே மாதிரி நிழற்படங்கள் எடுத்துக் கொண்டிருந்து ஒளிப்பதிவாளராக பணியாற்றியுள்ளதைப் பற்றி கேள்விப் பட்டுள்ளேன். எனக்கு அது ஆச்சரியத்தையும் மரியாதையையும் ஏற்படுத்திய விஷயம். மாருதி ராவின் ஒளிபபதிவு பராசக்தியிலிருந்து அந்த நாளில் மிகவும் மாறுபட்டிருக்கும். பராசக்தியில் க்ரேன் ஷாட்டுகளும் டாலி என்கிற ட்ரேக்கிங் ஷாட்டுகளும் அருமையாக் வடிவமைத்திருப்பார். கிருஷ்ணன் பஞ்சு மிக தேர்ந்த இயக்குனர்கள். கோர்ட் சீனில் கூட வெர்டிகல் மூவ்மெண்ட் வைத்திருப்பார்கள். அதைப்போல சிவாஜியின் மிக பிரஸித்தமான குழாயடிக்காட்சியின் போதும் ('தேசம், ஞானம், கல்வி, ஈசன், பூசையெல்லாம் காசு முன் செல்லாதடி, குதம்பாய் காசு முன் செல்லாதடி') ஏவிஎம்மின் பேக்லாட்டைப் பயன்படுத்தி பிரமாதமாக ஒளிப்பதிவு செய்திருப்பார். அங்குள்ள பெரிய மரத்தின் நிழல் தரையில் விழுமாறு மரத்திற்கு மேலே இருந்து லைட்டை உயரத்திலிருந்து விழுமாறு செய்திருப்பார். ஒரு சாதாரண ஸ்டுடியோ சீனாக இருக்க வேண்டியது மாருதி ராவ், கிருஷ்ணன் பஞ்சின் கூட்டின் மூலம் புதிய பரிமாணம் பெரும். பராசக்தியின் பெருவாரியான பாடல்களில் நிழல்பட அனுபவத்தில் கற்றுக் கொண்ட ஒளி நிழல் மற்றும் கருப்பு வெள்ளை என்ற வேறுபாடுகளின் சாத்தியங்களைக் கொண்டு சட்டகங்களை ஓவியமாக தீட்டியிருப்பார் மாருதி ராவ்.

ஆனால் 'அந்த நாளில்' அவர் ஒளிப்பதிவு மிகவும் வித்தியாசமாக இருக்கும். ஒரு தேசத்துரோகியான கதாபாத்திரத்தை கொண்ட சஸ்பென்ஸ் படத்திற்கு எவ்வாறான ஒளிப்பதிவு தேவை என்பதை, அப்படத்தில் அழகாக செய்து காட்டியிருப்பார், மாருதி ராவ். அப்படியான ஒளிப்பதிவு இன்று பிலிம் நுவார் (film noir) என்கிற ஒரு இருண்ட அழகியலை கொண்டுள்ளதாக வரையறுக்கிறார்கள். அன்று நாங்கள் காண்டிராஸ்ட் அதிகமுள்ள லைட்டிங் என்று சொல்லுவோம். வெளிச்சப்பகுதிளுக்கும் இருண்ட / நிழற் சார்ந்த பகுதிகளுக்கும் அதிக வேறுபாடு உள்ள ஒரு அழகியலை இத்தாலிய கலைஞர்கள் சியாராஸ்குரோ (chiaroscuro) என்று கூறுவார்கள். அதிலிருந்து சினிமாவிற்காக ஏற்பட்டது தான் இந்த பதம். இப்பொழுது உள்ள காலங்களைப் போல ஒரு படத்திற்கு என்ன மாதிரி லுக் இருக்க வேண்டும் என்று அன்று புத்தகங்களில் பார்க்க முடியாது. பரிசோதனையாக முயன்று பார்க்க வேண்டும். அந்தவகையில் அப்பொழுது பார்க்கக் கிடைத்த பிரிட்டிஷ், அமெரிக்கப் படங்கள் எங்களுக்கு உபயோகமாக இருந்தன. 'டபிள் இண்டெம்னிடி' *(1944)*, 'லாஸ்ட் வீக்கெண்ட்' *(1945)*, மற்றும் 'ஸன்ஸெட் புலேவார்ட்' *(1950)*, ஆகிய படங்கள் அத்தகைய அழகியலை புரிந்துகொள்ள ஏதுவாக இருந்தன.

வைல்டரின் படங்கள் இங்கு தியேட்டர்களில் ரிலீசானது. எல்லாப் படங்களும் நெடுநாட்கள் ஓடாவிட்டாலும் கூட, எங்களுக்கு உதவிகரமாக இருந்தது. ஜான் சைட்ஸ் என்ற ஒளிப்பதிவாளரும் என் போன்ற கேமரா மெக்கானிஸத்திலும் ஒளிப்பதிவிலும் ஆர்வமுள்ளவராக இருந்ததால் எங்களுக்கு ஆதர்சமாகத் திகழ்ந்தார். ஸ்டுடியோவில் வேலை செய்ததில் எல்லா டிபார்ட்மெண்ட்களிலும் பணியாற்றியது கேமராவிற்கு உள்ளே இருந்த மெக்கானிஸத்தையும் வெளியே ஒளிப்பதிவிற்கான அழகியலையும் படிக்க ஏதுவாக இருந்தது. ஆயினும் மாருதி ராவ் போன்ற கலைஞர்கள் அரிது. நிழற்படமெடுத்து சினிமாவிற்கான அழகியலை அறிந்துக்கொள்ள சிறிது காலம் பிடிக்கும். அடிப்படை ஒன்றுதான் என்றாலும் அசைவிற்கான ஒளிபாய்ச்சல் என்பது சிறிது சிக்கலானது.

'அந்த நாளில்' பார்த்தோமானால் சிவாஜி கணேசன், பண்டரிபாய் சார்ந்த டிராமாடிக் காட்சிகளை அதற்கு நிகரான டிராமாடிக்கான லைட்டிங் கொண்டும் கோணங்கள் கொண்டும் ராவ் அவர்கள் படம் பிடித்திருப்பார். கருப்பு வெள்ளை ஒளிப்பதிவில் இந்திய சினிமாவின் சிகரத்தை தொட்ட சில காட்சிகள் அதிலுண்டு. நாம் அமரும் சேரை (நாற்காலியை) வைத்து ராவ் சட்டகப் படுத்தியிருக்கும் காட்சிகள்; எந்த அளவிற்கு எஸ். பாலசந்தர், ராவ் மற்றும் ஜாவர் சீதாராமன் தமிழ் சினிமாவை முன்னகர்த்த பிரயத்தனப்பட்டார்கள் என்று நமக்கு இன்றளவும் உரத்துச் சொல்லக் கூடியது. ஜப்பானின் ஒற்றானாக சிவாஜியின் கதாபாத்திரத்தை வச

ஜக்கம்மா

னங்களை மற்றுமல்லாமல் ஒளிப்பதிவின் துணைகொண்டும் செதுக்கியிருப்பார் மாருதி ராவ்.

சிவாஜி, கருப்பு வெள்ளைக் காலங்களில் செய்த படங்கள், அதுவும் 52இலிருந்து 60களில் நடுமத்திய காலம் வரை செய்த படங்கள் சினிமா உள்ள வரைப் பல காரணங்களுக்காகப் பேசப்படும். அதில் ஒளிப்பதிவிற்காக பேசப்படும் படங்களில் 'அந்த நாள்' முதலில் இருக்கும். அந்தக் காலத்தில் மாருதி ராவ் நிழற்படத்திலிருந்து ஒளிப்பதிவிற்கு திடீர் பிரயோகம் செய்து சாதித்தார் என்றால், தன்சிங் ஒலிப்பதிவிலிருந்து ப்ராஸஸிங்கிற்கு வந்ததையும் சொல்ல வேண்டும். 'அந்த நாள்' படத்தை அக்காலத்தில் தியேட்டரில் பார்த்தபொழுது பிரிண்டின் க்வாலிடியால் ஏற்பட்ட மகிழ்ச்சி அளவிட முடியாதது. அக்காலத்தில் எல்லோரும் எல்லாத் தொழிலும் கற்றுக்கொள்ள வெளியாக அமைந்த ஸ்டூடியோக்கள், இக்காலச் சாலச் சிறந்த திரைப் பள்ளிகளுக்கு நிகரானவை. அவ்வெளியில் 'அந்த நாள்' போன்ற பரிசோதனை முயற்சிகளில் இறங்கிய ஏவிஎம்மிற்கும் நன்றி சொல்லவேண்டும். 1954களில் 8/10 பாடல்கள் படத்திற்கு மையமாக வந்துகொண்டிருந்த காலத்தில் பாட்டில்லாமல் படமெடுப்பது இன்று நடிகர்கள் இல்லாமல் படமெடுப்பதற்கு ஒப்பது.

ப்ராங்க் காப்ரா, பில்லி வைல்டர் தவிர முர்னாவ், க்லூஜோ போன்ற ஐரோப்பிய கலைஞர்களின் தாக்கமும் அப்பொழுது இருந்தது. அது ஜித்தன் பானர்ஜி, கமல் கோஷ் மற்றும் நிமாய் கோஷ் வழியாக அறியப்பட்டு, அந்த பெங்காலி பள்ளியின் மூலமாக இங்கு பரவியிருந்தது. அதைப்போல டபிள்யூ.ஆர். சுப்பா ராவின் கேமரா வொர்க்கையும் சொல்லவேண்டும். மாடர்ன் தியேட்டர் பள்ளியில் பயின்ற சுப்பா ராவ், அவரது படங்களிலிருந்த ஸ்பெஷல் எப்பெக்ட்டுக்காக பெயர் போனவர். ஒளிப்பதிவிலும் மிகச் சிறந்த படங்களைச் செய்தவர். 'திரும்பிப்பார்' அவரது ஒளிப்பதிவில் மிக முக்கியமானது. அதன் நீர்த்துப்போன பிரிண்டுகளிலிருந்து இன்று டிவிடி பிரதிகள் எடுக்கப்படுவது சோகமான விஷயம். சிவாஜியின் நடிப்பிற்கும் கலைஞரின் வசனத்திற்கும் டி.ஆர். சுந்தரத்தின் இயக்கத்திற்கும், ஈடுகொடுத்திருந்தது சுப்பா ராவின் ஒளிப்பதிவு. அப்படமும் சிவாஜியின் ஆதி படங்களில் உள்ள நிகரில்லா இருண்மை அழகியலைக் கொண்டது. பல தில்லுமுல்லுக்கள் தப்புத்தண்டாக்கள் செய்து ப்ராடாக பரிணமிக்கும் பத்திரிக்கையாளன் மற்றும் அரசியல்வாதியாக தன்னைக் காட்டிக்கொள்ளும் கதாநாயகன் தனது குடும்ப சீரழிவிற்கும் காரணமாக இருக்கிறான். அவனது சகோதரி (பண்டரிபாயை) விபசாரியாக க்ளைமாக்ஸில் சந்தித்து அதிர்ச்சியுறுகிறான். 'அந்த நாள்' படத்தில் 'எலிகேண்ட்'டான பண்டரிபாய், சிவாஜிக்கு ஜோடி. அதில் மாருதி ராவின் ஒளிப்பதிவு ஒரு மாற்று சினிமாவை நினைவுறுத்தும் என்றால், சுப்பா ராவின் ஒளிப்பதிவு இங்கு, ஹாலிவுட்டின் அழகியலை நமக்கு அறிமுகப்படுத்தும்.

அந்தக் காலங்களில் மூன்று வகை லைட்டுகள்... கீ லைட் என்ற மையின் லைட்; வெளிச்சத்திற்கு பிரதான காரணமான சூரிய வெளிச்சம் அல்லது டேபிள் லாம்ப் போன்ற மூலத்திலிருந்து வருவதைப் போல சிருஷ்டிக்கப்படுவது; மற்றும் பில் லைட் என்று சொல்லப்படக் கூடிய கீ லைட்டினால் ஏற்படும் நிழலை நிரப்ப பொதுவாக கேமராவின் கோணத்திலிருந்து பாய்ச்சப்படுவது. அது போக பேக் லைட் என்று சொல்லப்படக்கூடிய, பேக் க்ரௌண்டை தனித்துப் பிரிக்க, பொதுவாக இரண்டு விதமாக சிருஷ்டிக்கப்படுவது; ஒன்று பேக் கிரௌண்டை பொதுவாக சிறிது வெளிச்சம் குறைத்துக் காண்பிப்பது, மற்றும் கதாபாத்திரங்களின் தலைமேல் கிக்கர் என்றும் சொல்லப்படும் அதிக லைட்டைக் கொடுத்து அவர்களை பேக் கிரௌண்டிலிருந்து முன்னே தள்ளுவது. இந்த மூன்று வகை அடிப்படை லைட்டிற்கு மேலாக ஒரு முக்கிய லைட்டை அந்தக் கால ஸ்டூடியோ படங்களில் காணலாம். அது சிறிய கிலிட்டர் லைட்டென்ற கேமராவிற்கு அருகாமையிலிருந்து கதாநாயகியின் மேல் பாய்ச்சி அவர்கள் கண்களை மிளிர செய்ய உபயோகப்படுத்துவது. சுப்பா ராவின் ஒளிப்பதிவில் அத்தகைய அழகியலின் நேர்த்தியைக் காணலாம்.

அதிகம் பேசப்படாத மாபெரும் ஒளிப்பதிவாளர் விட்டல் ராவின் இயக்குனர் பீம்சிங்குடனான படங்களை எண்ணிப் பாருங்கள். விட்டல் ராவ் பாடல்களில் கொடுத்திருக்கும் க்ளோஸ் அப்புகள் தமிழ் சினமாவிற்கு ஒரு கொடை; அதை ஆராய எதிர்காலத்திலிருந்து தான் மாணவர்கள் தோன்றவேண்டும். 'பாலிருக்கும் பழமிருக்கும்' தேவிகாவும் சாவித்திரியும், 'கொடியசைந்ததால்' சரோஜா தேவியும், சிவாஜியும், விட்டல் ராவின் அண்மைக் காட்சிகள் நிறைந்த அழகியலினால், கண்ணதாசன், விசுவநாதன் ராமமூர்த்தி ஆகிய மேதைகள் துணைக்கொண்டு, தமிழ் மனதின் ஆழத்தில் செதுக்கப்பட்டிருக்கிறார்கள்.

ஸ்டூடியோ ஒளிப்பதிவு அழகியலைப் பற்றி சொன்னீர்கள். மாற்று சினிமாவின் தாக்கத்தைப் பற்றிச் சொல்லமுடியுமா?

மாற்று சினிமாவை ஆர்ட் சினிமா என்று பார்த்தோமானால் வெளிப்புற யதார்த்தப் படப்பிடிப்பு, லோகேஷனில் ஷூட் செய்வது, மினிமலிஸ அழகியல் என்பது பெருவழி சினிமாவைச் சார்ந்த எங்களையும் மனம் கவர்ந்த ஒன்றே. அன்றைய சூழலில் என்னுடன் பணியாற்றிய ஒளிப்பதிவு வித்தகன் எம். கர்ணன் அவர்களை இங்கு நினைவுகூற வேண்டும். இந்திய ஆர்ட் சினிமா பாணியான மெதுவாக செல்லும் ஒரு இயல்பான சித்தரிப்பை கர்ணனின் படங்களில் பார்க்க முடியாது. அதில் வேறு மாதிரியான சினிமா வைப்பார்க்கலாம்.

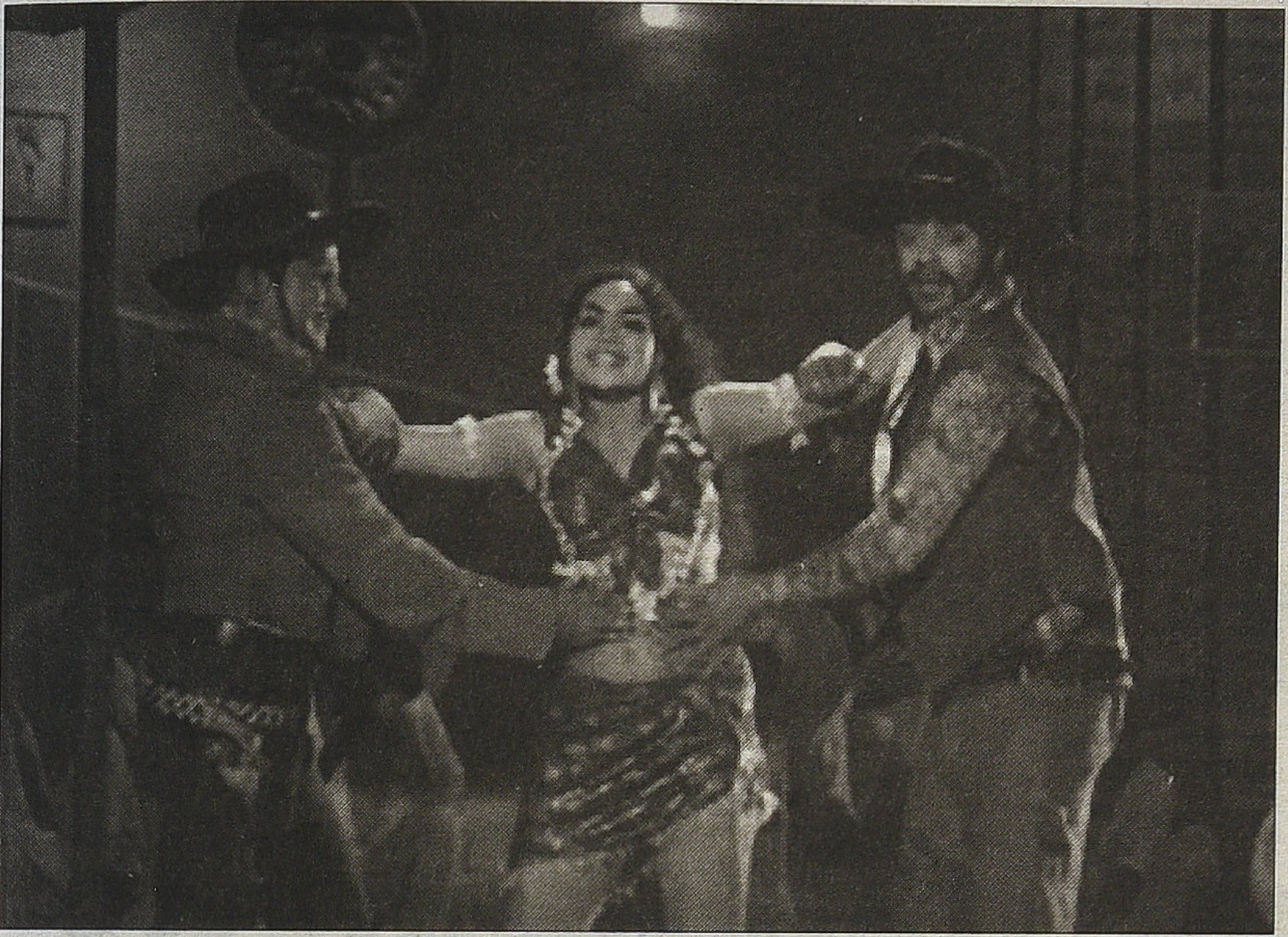
ஜக்கம்மா

பொதுவாக வெஸ்டர்ன்ஸ் என்றால், கிழக்கிலிருந்து மேற்கே சென்ற அங்கே பண்பாட்டை அறியாத மக்களை பண்படுத்தும் கதாநாயகனைக் கொண்டு கதை கட்டமைக்கப்பட்டிருக்கும். இருமை எதிர்வுகள் வெஸ்டர்ன்ஸின் அடிப்படை. கிழக்கு கலாசாரத்தின் புகலிடம் என்றால் மேற்கு பாலைவனம். அமெரிக்க மேற்கு இத்தகைய தொன்மங்களுக்கு ஏற்ற நிலக்காட்சிகளைக் கொண்டிருந்தது. ஜேம்ஸ் பெனிமூர் கூப்பரின் கதைகள் போன்று நூறாண்டுகள் முன்னரே இலக்கியத்தில் இந்த வகையறா கதைகள் முக்கியத்துவம் பெற்றிருந்தது என்று சமீபத்தில் (2008) மறைந்த சுஜாதா ரங்கராஜன் அவர்கள் என்னிடம் சொல்லியிருக்கிறார். சினிமாவின் ஆரம்ப காலம் முதலே இலக்கியத்தில் பாப்புலராக இருந்த ஒரு பார்ம் உருக்கொண்டதில் ஆச்சரியமேதுமில்லை. எட்வின் எஸ். போர்டரின் 'த க்ரேட் ட்ரெயின் ராபரி' (1903)யை நான் கண்டதுண்டு. அதிலேயே வெஸ்டர்ன்ஸ் கதாநாயகனுக்கான சினிமாவிற்கேற்ற தோற்றம் முழுமை பெற்றிருப்பதைக் காணலாம். தலையில் தொப்பியும் இடுப்பில் தோட்டாக்கள் நிறைந்த பெல்ட்டும் கையில் துப்பாக்கியும், எப்பொழுதும் காத்திருக்கும் குதிரைகளும் அதிலுண்டு. ஆயினும், கேங்ஸ்டர் சினிமாவின் ஜான்ராவையும் தொட்டுச் செல்லும் 'த க்ரேட் ட்ரெயின் ராபரி'யில், ஹீரோக்கள் நமது ஹிந்திப் படங்களில் வருவதைப் போல கொள்ளைக்காரர்கள். அவர்கள் கடைசியில் சுட்டுக் கொல்லப்படுகிறார்கள். அப்படத்தின் கடைசிக் காட்சியில் அந்த கொள்ளைக் காரர்களின் தலைவன் கேமராவை நோக்கி சுடுவான். அது 1903இல் மட்டுமல்ல இன்று பார்க்கினும் ஒரு அற்புத ஷாட். எட்வின் எஸ். போர்டரும் ப்ளையிர் ஸ்மித்தும் சேர்ந்து ஒளிப்பதிவு செய்திருப்பார்கள்.

ஒளிப்பதிவாளர் நல்ல இயக்குனராக பரிணமிப்பது இயற்கையானதே. மேதைகளான ஏ. வின்சென்டையும் பாலுமகேந்திராவையும் கோவிந்த் நிஹலானியையும் உதாரணமாகச் சொல்லலாம். எம். கர்ணனின் சினிமா அவர்களிலிருந்து மிகவும் மாறுபட்டது. அதில் கலை சினிமாவிற்கான ஆர்வமிருப்பதாகச் சொல்ல முடியாது. ஆனால், கூர்ந்து கவனித்தால் ஒரு ஒளிப்பதிவாளனின் கையழுத்துப் பிரதியாக அவரது படங்களில் பல சீக்குவென்ஸ்கள் இருக்கும். உதாரணமாக நீங்கள் என்னிடம் பேசிக்கொண்டிருந்த நெடுங்காட்சி (நெடுநேரம் ஓடக்கூடிய நீளமான காட்சிகள்) அவரது இயக்கத்தில் வந்த படங்களில் உண்டு. அதை 'லாங் டேக்' உத்தியின் மற்றொரு முக்கிய அம்சமான அகலமான கோணம் (வைட் லென்ஸ்) கொண்டு காட்சிப்படுத்தியிருப்பார். அவர் கேமராமேனாக பணியாற்றிய வணிக பெருவழி சினிமாவிலேயே, ஒரு குழந்தையின் குதூகலத்துடன் 'கர்ணன் ஷாட்டுகள்' என்று பிரத்தியேகமாக தெரியும் விதத்தில், வண்டிக்கடியில் தொங்கிக்கொண்டு சக்கரத்தின் வழியே ஷாட்டு வைப்பதிலிருந்து பல புதுமையான கோணங்கள் வழி, அவர் தனது பிரத்தியேக தன்மையை பதிவு செய்திருப்பார். அது தூங்கி நகர்ந்து கொண்டிருக்கும் வணிக சினிமாவை சில சமயங்களில் உலுக்கி எழுப்பியது. ரெப்லக்சிவாக கர்ணனின் செய்முறைக்கு நமது கவனத்தை ஈர்த்தது.

கர்ணனனும் நானும் சிறு வயதில் சேர்ந்து பணியாற்றியிருக்கிறோம். தொழில் கற்றிருக்கிறோம். மாருதி ராவ் அவர்கள் 'அந்த நாள்' படத்தை ஒளிப்பதிவு செய்து கொண்டிருந்த போது, 1954இல், கிருஷ்ணன் பஞ்சு அவர்கள் நடிகவேள் எம்.ஆர். ராதா அவர்களின் 'ரத்தக் கண்ணீர்' ரேவதி, நரசு ஸ்டூடியோக்களில் படமாக்கி கொண்டிருந்தார்கள். அதில் ஆர்.ஆர். சந்திரன் சார் ஒளிப்பதிவாளர். நான் முதல் அஸிஸ்டெண்ட், கர்ணன் இரண்டாவது அஸிஸ்டெண்ட். அப்பொழுதிலிருந்தே கர்ணனின் துடிப்பு எனக்குத் தெரியும். ஆர்.ஆர். சந்திரன் சார் அவர்களிடமிருந்தும் 'ரத்தக் கண்ணீர்' ஆர்ட் டைரக்டர் ஏ.கே. சேகரிடம் இருந்தும் நிறைய விஷயங்களை அப்போது நானும் கர்ணனும் கற்றுக்கொண்டோம். அந்தப் பள்ளியின் ஒரு உச்ச அடையாளமாக கர்ணனின் 'கை கொடுத்த தெய்வம்' ஒளிப்பதிவைச் சொல்லுவேன்.

ஸ்டூடியோ படங்களை சீராக கூர்மையுடன் பார்ப்பதற்கு கதையாடலை மீறி உட்புகுவதற்கு ஒரு கலைக்கண் தேவை. பட்டர்பிளை நிழல் என்று சொல்லப்படுகின்ற கதாநாயகியின் மூக்கின் கீழ் விழும்



ஜக்கம்மா

நுண்ணிய நிழலை கட்டமைப்பதில் வித்தியாசங்களை பார்ப்பது எங்களுக்குள் ஒரு சிறு விளையாட்டு. எங்கள் அனைவரின் மனம் கவர்ந்த 'ஆட்ரே ஹெப்பர்'னை (ரோமன் ஹாலிடே, 1953) செதுக்கிய ஒளிப்பதிவாளர்கள் அலிகான் பிளானர் பாணியா; அல்லது ஜெர்மன் டைரக்டரான ப்ரிட்ஸ் லாங்கின் படங்களில் காணப்படும் ஐரோப்பிய பாணியா (ஜீ.ஆர். நாதனின் ஒளிப்பதிவை இங்கு நினைவு கூர்கிறார்); என்ற அலசலில், எங்களுக்குள்ளான சங்கேத மொழியும் அதைப் பற்றிய பெருமையும் உண்டு. மாருதி ராவ் அவர்கள் ஈஸினோபிலியா காரணமாக 'அன்பே வா' (1966)வில் 'புதிய வானம்... புதிய பூமி...' பாட்டிற்கு என்னை சிம்லா அனுப்பி ஒளிப்பதிவு செய்யச் சொன்னது அவரது அந்த நம்பிக்கை எனக்கு தேசிய விருது கிடைத்தது போன்றது.

1970, 1980களில் வந்த கர்ணனின் படங்களான 'கங்கா', 'ஜம்பு', 'எங்க பாட்டன் சொத்து', 'ஜக்கம்மா'வை இன்று பார்க்கையில் 'சாகஸ' கலைஞன் கர்ணன் குதிரை, கார் சேஸ், போன்ற ஆக்ஷன் சினிமா அழகியலின் மையத்தை எனர்ஜைஸ் செய்த கர்ணன் என்பதை மீறி ஒரு சீறிய சினிமா சிந்தனையாளன் என்பது விளங்கும். ஒரே அல்லது சில நெடுநேரம் ஓடும் ஷாட்டுகளில் அவர் எடுத்திருக்கும் பல காட்சிகள், நீங்கள் குறிப்பிடும் பாஜானிய யதார்த்த அழகியலைப் போல அது சண்டைக் காட்சியாக இருக்கலாம், டான்ஸ் காட்சியாக இருக்க லாம் கதையாடலின் அதீத செயற்கைத் தனத்தை தனது யதார்த்த அழகியல் என்ற முரணைக் கொண்டு உடைத்துக்கொண்டே, அவரது சினிமாவை முன்னகர்த்துகிறது. அவரது சினிமா அவரது கவர்ச்சிக் காட்சிகளினால் சீரிய கவனம் பெறாமல் போய்விட்டது. ஆயினும் பார்த்தவர்கள் இன்றளவும் அப்படங்களைப் பற்றி பேசுவது அவரது தாக்கத்தை குறிப்பிடுகிறது. நீண்ட நேரம் ஓடும் காட்சிகளில், நமது சீதோஷண நிலையில் செயற்கையாகத் தென்படும் தொப்பிகளையும் லெதர் ஜேக்கட்டுகளையும் மீறி அவரது அழகியல் தென்படுகிறது. நடிகர்களின் அத்தகைய உடையலங்காரத்தையும் மேக்கப்பையும் கொண்டு, அவர்களது நெடுநேரம் ஒரே ஷாட்டுக்குள் நிகழும் உடம்பசைவைக் கொண்டு, ஒரு சினிமா சார்ந்த, புலன் சார்ந்த யதார்த்தத்தை கர்ணன் நிறுவுகிறார். அத்தகைய ஒரே ஷாட்டில் சண்டைக் காட்சியை கோரியோகிராப் செய்ய மெனக்கெடுகிறார். வைட் ஆங்கிள் லென்ஸில், அவரது நெடுநேர ஆட்டத்திற்கேற்ப, கேமரா முன்னிகழும் நிகழ்சிகளையும் ஒரு நவீன கூத்தாக வடிவமைக்கிறார். நான் ஏ. வின்சென்டுடன் சேர்ந்து மேதை ஸ்ரீதர் அவர்களின் படங்களில் பணியாற்றிக் கொண்டிருந்த பொழுது கர்ணன், கே.எஸ். கோபால கிருஷ்ணன் அவர்களுடைய அதி முக்கிய படங்களான 'கற்பகம்' (1963) போன்ற படங்களில் ஒளிப்பதிவு இயக்குனராக பணியாற்றிக் கொண்டிருந்தார். அவரது அத்தகைய நேர்த்தியான ஸ்டூடியோ அழகியலை, முக்தா சீனிவாசனுடன் அவர் பின்னர் பணியாற்றிய பல படங்களில் 'கீழ்வானம் சிவக்கும்' (1981) உட்பட காணலாம். ஆயினும் தனது இயக்கம் என்று வரும் போது அவர் 'B' பிக்சர் என்று சொல்லப்படுகிற கவர்ச்சி ஆக்ஷன் சார்ந்து இயங்கியது ஏன் என்று நாம் சிந்திக்க வேண்டும். பெருவழி சினிமாவின் இறுக்கத்தை தகர்க்கவே ஒளிப்பதிவின் துடிப்பை தனது ஆன்மாவில் கொண்ட கர்ணன் B pictures மூலம் தனக்கு தெரிந்த கலை வெளியின் சாத்தியங்களை A-class ஆக முன்னெடுத்துச் செல்கிறார்.

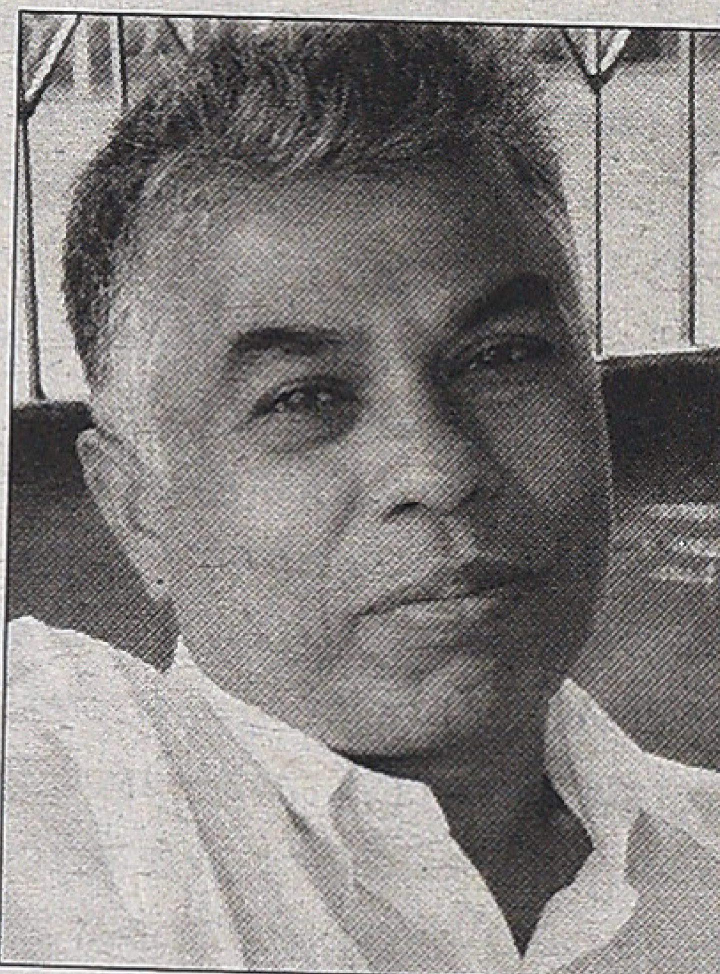
அவரது படங்கள் பாடியிலும் அம்பத்தூரிலும் தொழிலாளர்கள் இருக்கும் ஏரியாவில் ஓடியதாக கூறுவது, ஒளிப்பதிவாளர் யூனியனில் ஆதிகாலம் தொட்டு இருக்கும் எனக்கு, அவர்களை அவமரியாதை செய்யும் விதமாக தோன்றுகிறது. தூய்மையான சினிமா கலங்கலான சினிமா என்பதில் எனக்கு சம்மதமில்லை. கர்ணனின் படங்கள் பொதுவாக எல்லா விதமான ரசிகர்களையும் சென்றடைந்தது. அதனால் தான் மக்கள் கலைஞர் ஜெய்சங்கரிலிருந்து ஜாம்பவான்களான ஜக்கையா மற்றும் நடிகையர் திலகம் சாவித்திரியம்மா வரை அவரது படங்களில் நடித்துள்ளனர். அவரது வேட்கை சக கலைஞர்களுக்கு எளிதில் புரியக் கூடியது. ஜக்கையாவை உயர் அதிகாரியாக வைத்து அவர் முன் கதாநாயகன் முதற் கொண்டு கொள்ளைக் கும்பல் சரணடைவது என்பது 'லாஸ்ட் ஸ்டேண்ட்' என்கிற வெஸ்டர்ன்ஸின் பார்முலாவை உடைத்தெறிவது. கர்ணனது வேற்று சினிமா பற்றிய சிந்தனையை புரட்சிதாஸனின் முக்கிய படமான 'ரிவால்வர் ரீட்டா'விலும் பார்க்கலாம். அதில் இந்திய வெஸ்டர்னில் கதாநாயகி முக்கிய பாத்திரத்தில் வந்து குதிரையேறி துப்பாக்கி வைத்து சாகஸங்கள் செய்வது ரசிகர்கள் மனம் கவர்ந்தது. கர்ணன், ஸ்டூடியோ பெருவழி சினிமாவிற்கும் அத்தகைய ஒரு சிறிய. பட்ஜெட் வேற்று சினிமாவிற்கும் பாலமாக இருந்தது தமிழ் சினிமா சரித்திரத்தில் முக்கியமானது.

(தொடரும்)

4

அரசனுக்கு ஏன் சட்டையில்லை?

பெருமாள்முருகன்



அமைச்சர், தளபதி, வீரர்கள் என வரும் அனைவரும் சட்டை அணிந் திருக்கிறார்கள். ஆனால், அரசர்கள் ஏன் சட்டை அணிவதில்லை? புரளும் பலவித அணிகலன்களைக் கொண்ட வெற்று மார்போடு அரசர்கள் வருகிறார்கள்.

தொலைக்காட்சி வழியாகத் திரைப்படம் மக்களைத் தேடி வீட்டுக்கு வரும் முன் கோயில் நோம்பி மூலமாக ஊரைத் தேடி வந்தது. 1980களில் 35 எம்.எம். திரை கட்டிப் படங்கள் போடுவது கோயில் நோம்பி வேடிக்கையாக மாறிற்று. திரைப்படங்களைப் போலி செய்யும் நிகழ்ச்சிகளைவிடத் திரைப்படத்தை நேரடியாகப் பார்ப்பதையே மக்கள் பெரிதும் விரும்பினர். கிராமங்களில் இருந்து நகரத்தை நோக்கிச் சென்றுதான் திரைப்படம் பார்க்க முடியும் என்னும் நிலை இருந்தது. அது எல்லாருக்கும் சாத்தியமான விஷயம் அல்ல. ஆகவே, கோயிலில் திரைப்படம் ஓட்டும் நிகழ்வு நோம்பி வேடிக்கைகளில் முக்கிய இடம் பிடித்துக்கொண்டது. அப்போது திருச்செங்கோடு வடக்கு ரத வீதியில் இவ்வாறு திரையிடுவதற்கான அலுவலகங்கள் பத்துக்கும் மேல் இருந்தன. தை மாதம் தொடங்கி ஆடி மாதம் வரைக்கும் இத்தகைய படம் திரையிடும் வேலை மும்மரமாக நடக்கும்.

தை மாதத்தில் பொங்கல் விழாவை ஒட்டி நகரங்களில் ஏதாவது ஒருநாள் படம் திரையிடுவார்கள். மாசி பங்குனியில் கிராமக் கோயில் நோம்பிகளில் படங்கள் கட்டாயம் இடம்பெறும். சித்திரை வைகாசியிலும் ஆனி ஆடியிலும் ஓரளவுக்குத் திருவிழாக்கள் உண்டு. தொடக்கத்தில் ஊர் சார்பாகப் பொங்கல் நாளன்று ஒருபடம் போடுவது என்று தொடங்கிப் பின்னர் நோம்பி சாட்டிய நாளிலிருந்து முடியும்வரை அன்றாடம் படம் என்று வளர்ந்தது. ஊர் முக்கியஸ்தர்கள், கட்சிப் பிரமுகர்கள் தங்கள் செலவில் படம் போட்டார்கள். ஊர் சார்பாகப் போடும்

அமைச்சர், தளபதி, வீரர்கள் என வரும் அனைவரும் சட்டை அணிந்திருக்கிறார்கள். ஆனால், அரசர்கள் ஏன் சட்டை அணிவதில்லை? புரளும் பலவித அணிகலன்களைக் கொண்ட வெற்று மார்போடு அரசர்கள் வருகிறார்கள்.

கர்ணன்

படம் பெரும்பாலும் ஏதாவது பக்திப் படமாக இருக்கும். மற்றவர்கள் வெவ்வேறு நடிகர்களின் படங்களைப் போடுவார்கள். எம்.ஜி.ஆர். படங்கள் அதிகமும் இருக்கும். அக்காலத்தில் அ.தி.மு.க. பெரும் செல்வாக்கோடு விளங்கியது. தி.மு.க.காரர்கள் கட்சியில் பிடிப்போடு இருந்தாலும் உற்சாகம் குறைந்திருந்தனர். சிவாஜி கணேசன் படங்களை அவர்கள் திரையிடுவார்கள். பிற நடிகர்களின் படங்களுக்கு நோம்பியில் அவ்வளவாக மவுசில்லை.

பல ஊர்களில் ஒரே சமயத்தில் நோம்பி வரும் என்பதால் எந்தப் படம் இருக்கிறதோ அதைத்தான் போட முடியும் என்று படக் கம்பெனிக்காரர்கள் திட்டவட்டமாகச் சொல்லி விடுவார்கள். அதனால் என்ன படம் என்பது அன்றைக்கு மாலையில் படப்பெட்டியோடும் மிஷினோடும் கம்பெனிக்காரன் ஊருக்கு வந்தால்தான் தெரியும். எந்த ஊரில் என்ன படம் என்பதே அப்போது எங்களுக்குள் பேச்சாக இருக்கும். அந்த மாதங்களில் வீடடங்கி இருக்கும் இளைஞர்களைப் பார்ப்பது அரிது. இந்த ஊரில் இந்தப் படம், அந்த ஊரில் அந்தப் படம் என்று விதவிதமாக யார் யார் மூலமோ செய்தி வந்து சேரும். பள்ளியில் வகுப்புத் தோழர்கள் மூலமாகத் தகவல் கிடைக்கும். அவற்றை நம்பி ஏழெட்டுக் கல் தொலைவு மிதி வண்டியில் போய்ச் சேருவோம். சிரமப்பட்டுப் போனால் அங்கே ஏற்கெனவே போட்ட படத்தையோ ஏதாவது பாடாவதிப் படத்தையோ ஓட்டுவார்கள். வெறுத்துப் போய்த் திரும்புவோம்.

பெரும்பாலும் மாசி மாதத்தில் பள்ளிக்கூடங்களில் திருப்புத் தேர்வு நடந்து கொண்டிருக்கும். மாசி மாதத்தின் கடைசியில் பௌர்ணமி வரும் ஆண்டில் முழுஆண்டுத் தேர்வுகூடத் தொடங்கிவிடும். அப்போது படிப்பைப் பற்றிப் பெரிய அலட்டல் கிடையாது. வீட்டில் யாரும் மதிப்பெண்ணைக் கேட்டுத் தொந்தரவு கொடுத்ததில்லை. படிக்கவில்லை என்று சண்டை போட்டதோ கோபித்துக் கொண்டதோ இல்லை. வருச முடிவில் 'பாஸா பெயிலா' என்று கேட்பார்கள். பாஸ் என்றால் இன்னொரு வருசம் பள்ளிக்கூடம் போகலாம். பெயில் என்றால் அத்தோடு சரி. ஏதாவது வேலைக்கு அனுப்பி விடுவார்கள். என்னோடு படித்த என் ஊர் நண்பர்கள் அப்படித்தான் ஒவ்வொருவராக வேலைக்குப் போய்விட்டார்கள். பன்னிரண்டாம் வகுப்பு வரும்போது நான் ஒருவனே தனியாகப் படிக்கிற மாதிரி ஆயிற்று. அதனால், தேர்வு பற்றியெல்லாம் எந்தக் கவலையும் இல்லாமல் ஊர் ஊராகச் சுற்றித் திரைப்படம் பார்ப்போம்.

சுற்று வட்டார ஊர்களில் எல்லாம் நோம்பி போட்டிருக்கும் நெருக்கடியான பருவத்தில் எந்த ஊரில் எந்தப் படம் என்பதை அறிந்து கொள்ள ஒரு தந்திரம் செய்தோம். இரவு ஏழு மணி வாக்கில் எங்கள் ஊரிலிருந்து நான்கைந்து மிதிவண்டிகள் புறப்படும். ஒவ்வொரு வண்டியிலும் இருவர். சீட்டில் ஒருவன் உட்கார்ந்து கொண்டு பெடலை அழுத்த இன்னொருவன் பின்னால் கேரியரில் உட்கார்ந்து பெடல் போடுவான். சிலர் குள்ள

மாக இருந்தால் முன்னால் தண்டில் நின்றபடி அழுத்துவார்கள். இருவரும் மிதித்தால் வேகமாகப் போய்வரலாம். நோம்பி நடக்கும் ஒவ்வொரு ஊருக்கும் ஒவ்வொரு வண்டி. அந்த ஊர்க் கோயிலுக்குப் போனால் எப்படியும் எட்டு மணிக்குள் என்ன படம் என்பது தெரிந்துவிடும். தெரிந்ததும் ஊருக்குத் திரும்பிவிட வேண்டும். போன வண்டிகள் எல்லாம் ஊருக்குத் திரும்பிவிடும். எந்தெந்த ஊரில் என்னென்ன படம் என்பதைப் பேசிக்கொள்வோம். எந்த ஊருக்குப் போகலாம் என்பதைப் படத்தைப் பொறுத்து முடிவு செய்வோம். சில சமயம் குழு இரண்டு மூன்றாகவும் பிரிந்துவிடும். ஒரு படத்தைப் பார்த்துவிட்டோம் என்று சொல்பவர்கள் இன்னொரு படத்திற்குப் போவார்கள். எல்லாரும் சேர்ந்து பத்துப் பதினைந்து பேர் குழுவாக ஒரே ஊருக்குச் செல்லும் சம்பவமே மிகுதி.

நிலா வெளிச்சத்தில் புளிய மரச் சாலைகளிலும் வண்டித் தடங்களிலும் ஒற்றையடிப் பாதைகளிலும் பாடு பழமைகள் பேசிக்கொண்டு போய் வருவோம். மின்வசதி பெருமளவு எட்டாத காலம். எங்கும் நில வொளி படர்ந்து மயக்கும். நோம்பிக் காலம் என்பதாலும் பனைக்குப் பருவம் என்பதாலும் எல்லா ஊர்களிலும் மரமேறிகளின் காட்டுச் சர்லைகளில் எந்த நேரம் போனாலும் நுரைத்துப் பொங்கும் கள் கிடைக்கும். கையிலிருக்கும் காசைப் பொறுத்துக் குடிப்போம். சொப்பு வைத்திருப்பார்கள். ஆளுக்கு ஒரு சொப்பு குடித்தால் மிதம். இரண்டு சொப்பு என்றால் மிதிவண்டி தடுமாறும். படம் பார்க்காமல் படுத்துத் தூங்க வேண்டியதாகிவிடும். கோயில்களைச் சுற்றி வெட்டவெளிகள் நிறைந்திருக்கும். அல்லது பக்கத்துக் காட்டுக்காரர்கள் நோம்பியின்போது கோயில் வேடிக்கைக்கெனத் தங்கள் காட்டைப் பயன்படுத்திக்கொள்ள விட்டிருப்பார்கள். வெட்ட வெளியில் திரை கட்டிப் படம் ஓட்டுவார்கள். மிதமான கள் மயக்கத்தோடு புழுதி மண்ணில் உட்கார்ந்து படம் பார்த்தல் உற்சாகமாக இருக்கும்.

பின்பனியில் நனைந்தபடி வீட்டுக்கு வந்து படுக்க விடிகாலை ஆகிவிடும். காட்டில் கிடக்கும் பட்டிக் குடிசையோ தொண்டுப்பட்டிக் கட்டிலோ திண்ணையோ படுக்கையாகும். சிலநாள் படம் முடிந்து அங்கேயே மாரியம்மன் கோயில் வாசலில் பலரோடு சேர்ந்து படுத்திருந்துவிட்டுக் காலையில் எழுந்து வீடு வந்து சேர்வோம். சொந்தக்காரர்கள் இருந்து பார்த்தால் வீட்டுக்கு அழைப்பார்கள். முடிந்த வரை அதைத் தவிர்ப்போம். முடியாவிட்டால் போய்ப் பழமோ மாவோ வாங்கிக்கொண்டு வந்து எல்லாரும் சேர்ந்துண்போம். வீட்டில் யார் என்ன பேசினாலும் ஒருகாதில் வாங்கி மறுகாதில் விட்டுவிடுவோம். ‘இந்த ஒரு மாசத்திக்கித் தண்ணி தெளிச்சி உட்டாச்சு. எங்கயோ சுத்திக்கிட்டு வரட்டும்’ என்று ஒருவழியாக முடிவு செய்துவிடுவார்கள். படம் திரையிடல் என்பது அப்படி ஒரு கொண்டாட்டமான நிகழ்வாக அமைந்திருந்தது. மற்ற வேடிக்கைகளுக்கு எல்லாம் இப்படி அலைந்து திரிந்ததில்லை. திரைப்படமே அப்படி ஒரு ஈர்ப்பைக் கொடுத்திருந்தது.

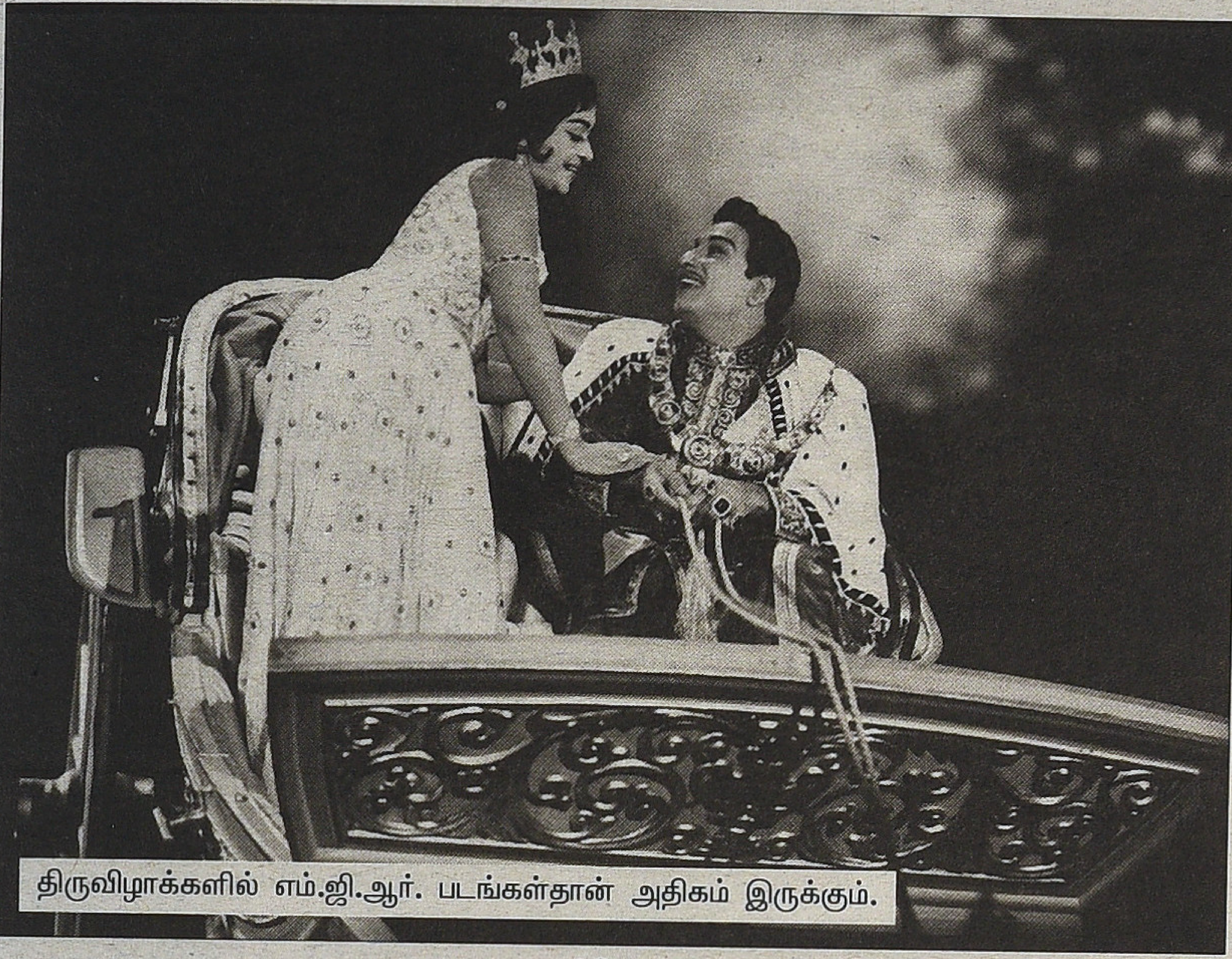
நோம்பிக் காலத்தில் இப்படிப் பல படங்கள் பார்த்திருக்கிறேன். அவற்றில் முக்கியமாகப் பக்திப் படங்களைச் சொல்ல வேண்டும். பெரும்பாலான பக்திப் படங்களைத் திறந்தவெளியில் 35 எம்எம் திரையில்தான் பார்த்திருக்கிறேன். ‘திருவிளையாடல்’, ‘திருவருட்செல்வர்’, ‘திருமால் பெருமை’, ‘சரஸ்வதி சபதம்’, ‘சுவாமி ஐயப்பன்’, ‘ஆதி பராசக்தி’, ‘தசாவதாரம்’, ‘சம்பூர்ண ராமாயணம்’, ‘லவகுசா’ என்று என் மனதில் அப்படிப் பார்த்த படங்களின் வரிசை ஒன்று இருக்கிறது. எந்தப் படத்தை எந்த ஊரில் பார்த்தேன் என்பது இப்போது சரியாக நினைவில் இல்லை. ‘திருவிளையாடல்’ இன்றைக்கு வரைக்கும் எனக்குப் பிடித்த படம் என்பதாலும், அதை முதலில் பார்க்க நேர்ந்த சம்பவத்திற்கு ஒரு பிரத்யேகக் காரணம் இருப்பதாலும் எனக்கு நன்றாக நினைவில் இருக்கிறது.

என் அத்தை ஊர் அணிமூர். எங்கள் ஊரிலிருந்து ஐந்து கல் தொலைவு. அங்கே இரண்டு கோயில்கள் உண்டு. மாரியம்மன் ஒன்று. படைவீட்டம்மன் இன்னொன்று. இருவரையும் சமமாகப் பாவித்தது ஊர். ஓராண்டு மாரியம்மனுக்கு நோம்பி என்றால் அடுத்த ஆண்டு படைவீட்டம்மனுக்கு நோம்பி. படைவீட்டம்மன் அரிதாகச் சில ஊர்களில்தான் இருக்கும். அந்தக் காலத்தில் போருக்குச் செல்லும் படையினர் வீடமைத்துத் தங்கியிருந்த இடத்திற்குப் படைவீடு என்று பெயர். அவர்கள் வழிபடுவதற்கெனத் தற்காலிகமாக அமைத்துக்கொண்டது படைவீட்டம்மன் கோயில். படையினர் அங்கிருந்து போன பின்னும் மக்கள் வழிபட்டு வந்ததன் காரணமாகப் படைவீட்டம்மன் நிலைபெற்று விளங்குகிறது. அணிமூர் அப்படிப் படைவீடு பெற்ற ஊர். எந்தப் படை தங்கியிருந்தது, எப்போது போர் நடந்தது எனபதற்கு ஆதாரம் ஏதும் இல்லை. கதைகளும் யாருக்கும் தெரியவில்லை. படைவீட்டம்மன் மட்டும் இருக்கிறாள்.

அந்த ஆண்டு படைவீட்டம்மனுக்கு நோம்பி. மாரியம்மனுக்கு அந்த ஊரில் கரகம் கிடையாது. கம்பம்தான். படைவீட்டம்மனுக்கே

> “படம் திரையிடல் என்பது அப்படி ஒரு கொண்டாட்டமான நிகழ்வாக அமைந்திருந்தது. மற்ற வேடிக்கைகளுக்கு எல்லாம் இப்படி அலைந்து திரிந்ததில்லை.”

கரகம். சாட்டி ஐந்தாம் நாள் அக்கினிக் கரகம் எடுப்பார்கள். நெருங்கிய சொந்தங்களுக்கு அந்த நாளுக்கும் அழைப்பு இருக்கும். அப்படி அத்தை அக்கினிக் கரகத்திற்கு வர வேண்டும் என்று எங்களை அழைத்திருந்தார். என் அப்பனும் அண்ணனும் திரையரங்கில் இருந்ததால் அவர்களால் போக முடியாது. அம்மாவுக்குப் பால்எருமைகளும் வெள்ளாடுகளும் இருந்தன. எந்தப் பொறுப்பும் இல்லாமல் எல்லாருக்கும் எடுபிடியாக வேலை செய்துகொண்டு சுற்றித் திரிந்தவன் நான். ஆகவே, ஊர் நோம்பிகளுக்கு எங்கள் வீட்டுப் பிரதிநிதியாக நான்தான் பெரும்பாலும்



திருவிழாக்களில் எம்.ஜி.ஆர். படங்கள்தான் அதிகம் இருக்கும்.

அன்பே வா

போகிற மாதிரி இருக்கும். அக்கினிக் கரகத்திற்குப் போக வேண்டும் என்று அம்மா சொல்லிவிட்டார். அன்றைக்குப் போக எனக்கு மனமில்லை.

எங்கள் ஊருக்கு இரண்டு கல் தொலைவில் இருந்த எளம்புளியாம் பாளையத்தில் அன்றைக்கு 'எங்கள் வீட்டுப் பிள்ளை' படம். அதைத்தான் போட வேண்டும் என்று அ.தி.மு.க.க் கட்சிக்காரர் ஒருவர் பிரயத்தனப்பட்டு ஏற்பாடு செய்திருந்தார். அதைப் பார்க்கப் போகலாம் என்பது நண்பர்களின் திட்டம். ஆனால், அணிமூருக்குப் போயாக வேண்டும். இதுபோல நோம்பிக்குத் தலை காட்டவில்லை என்றால் அது பெரிய விஷயமாகப் பேசப்படும். அடிக்கடி சொல்லிக் காட்டுவதற்கு அது காரணமாகிவிடும். அதற்கப்புறம் அத்தையை எதற்காவது போய்க் கூப்பிட்டால், 'அன்னைக்கு அக்கினிக் கரகத்துக்கு வந்தீங்களா?' என்று கேட்பார். அதனால், எப்பாடு பட்டாவது ஓராள் போய் வருவோம். 'எங்கள் வீட்டுப் பிள்ளை' பார்க்க முடியவில்லை என்னும் கோபத்தால் அம்மாவிடம் அன்றைக்கு மாலையில் இருந்து பேசவேயில்லை. என் மௌனத்தைப் பொறுக்க முடியாமல் அம்மா திட்டிக்கொண்டே இருந்தார். நான் எதுவும் சொல்லவில்லை.

இரவு ஏழு மணிக்கு மிதிவண்டியை எடுத்தேன். 'அணிமூருக்குப் போவாத வேற எங்கயாச்சும் போனீன்னா திரும்ப ஊட்டுப் பக்கம் வந்தராத. அப்பிடியே எங்காச்சும் போயிரு' என்ற அம்மாவின் சொற்கள் என் முதுகில் வந்து மோதின. எனினும், எங்கே போகிறேன் என்று ஏதும் சொல்லாமல் கிளம்பினேன். திருச்செங்கோட்டிலிருந்து ஈரோடு செல்லும் சாலையில் 'நிலாப்பாறை' என்றோர் இடம். அகண்டு விரிந்த பெரும்பாறை அது. ஓர் ஊரே அதைக் களமாகப் பயன்படுத்தலாம். நிலாப் பாறையில் எல்லாரும் சந்தித்துப் பின் சேர்ந்து 'எங்கள் வீட்டுப் பிள்ளை' பார்க்கப் போகலாம் என்று திட்டம். சாலையில் நின்றுகொண்டு எந்தப் பக்கம் போவது என்று முடிவு செய்ய முடியாமல் இருதலைக் கொள்ளி எறும்பு போல் மனம் தவித்தது. அத்தை ஊருக்குப் போய்த் தலை காட்டிச் சாப்பிட்டு விட்டு 'நாளைக்குப் பரிட்சை இருக்கிறது, படிக்க வேண்டும்' என்று சொல்லி உடனே திரும்பிவிடலாம். 'எங்கள் வீட்டுப் பிள்ளை' போடுவதற்குள் வந்துவிடலாம் என்று ஒருவழியாக முடிவு செய்தேன்.

திட்டம் உருவானதும் மிதி வண்டியை வேகமாக மிதித்தேன். மாட்டு வண்டிகள் ஓடிக் குண்டும் குழியுமாகக் கிடந்த தடத்திலும் சீக்கிரம் போய்விடலாம் என்று வேலியோர ஒத்தையடித் தடத்திலுமாக அணிமூர் போய்ச் சேர்ந்தேன். ஊருக்குள் நுழையும் முன்பே இரண்டு கோயில்களும் இருக்கும். அங்கே போனபின் சின்னச் சபலம் தோன்றியது. 'எங்கள் வீட்டுப் பிள்ளை' ஏற்கெனவே பார்த்த படம். தம்பி எம்.ஜி.ஆர். ஓட்டலுக்குப் போய்ப் ஏராளம் சாப்பிட்டுவிட்டுப் பணம் கொடுக்காமல் கம்பி நீட்டிவிட அதே இடத்தில் வந்து உட்காரும் அண்ணன் எம்.ஜி.ஆர். இரண்டு இட்லி மட்டும் சாப்பிட்டுவிட்டு மொத்தத்திற்கும் சேர்த்துப் பணம் கொடுக்கும் காட்சி எனக்கு மிகவும் பிடித்தது. அதைப் பார்க்கலாம் என்பது ஆசை. ஆனால், பார்க்காத படம் ஏதாவது அணிமூரில் போட்டால் அதைப் பார்க்கலாமே என்று நினைத்தேன்.

ஊருக்குள் நுழையும் முன்னே கோயிலுக்குப் போனேன். படம் ஓட்டுபவர் வந்திருந்தார். திரை கட்டும் வேலை நடந்து கொண்டிருந்தது. ஆபரேட்டர் எனக்குத் தெரிந்தவர். பல இடங்களுக்கும் படம் பார்க்கப் போனதில் பழக்கமாகி இருந்தார். படம் பற்றிய தகவல்களை அவர் வழியாகவும் சேகரிப்பது வழக்கம். அக்கினிக் கரகம் எடுக்கும் நாள் என்பதால் சாமிபடம்தான் போட வேண்டும் என்று முடிவாம். 'திருவிளையாடல்' கொண்டு வந்திருக்கிறார்களாம். திருவிளையாடலே பார்க்கலாம் என்று முடிவெடுத்தேன். அந்தப் படத்தின் வசனம் வெகு பிரபலம். விசேஷ நிகழ்ச்சிகளில் வைக்கும் ஒலிபெருக்கிகளில் அந்த வசனம் ஒலிக்காத இடமில்லை. அதனைப் பலமுறை கேட்டிருக்கிறேன். ஆனால், படம் பார்க்க வாய்க்கவில்லை. இப்போது சந்தர்ப்பம் வந்திருக்கிறது, விடக்கூடாது என்று தோன்றியது. அத்தை வீட்டில் அன்றைக்குக் கச்சாயமும் காரப் பக்கடாவும் போட்டிருந்தார்கள். நோம்பி நாட்களில் மட்டுமே கிடைக்கும் பலகாரம். போதும் என்கிற அளவு தின்று முடித்துப் பேருக்குச் சோற்றையும் கொஞ்சமாகச் சாப்பிட்டுவிட்டு மாமனோடு கோயிலுக்குக் கிளம்பி விட்டேன்.

கோயில் பூசாரியே அக்கினிக் கரகம் எடுத்து ஆடுவார். கோயிலை மூன்று சுற்றுச் சுற்றி வருவார். மூன்று சுற்று வருவதற்குக் குறைந்தது ஒன்றரை மணி நேரம் ஆகும். ஒவ்வொரு சுற்றுக்கும் அரை மணி நேரம் சுழன்றாடுவார். வெறுங்கை

கள் இரண்டிலும் சட்டியை ஏந்திக் கொண்டு பூசாரி உத்வேகத்தோடு ஆடுவார். ஆடி முடித்து வேப் பிலையைக் கையில் பிடித்து அதன் மேல் அக்கினிச்சட்டியை வைத்துக் கொண்டு கொஞ்ச தூரம் நடப்பார். திடீரென்று ஓரிடத்தில் நின்று புயல் போலாடுவார். சோர்ந்து விழுவதைப் போலிருக்கும். ஆனால், ஓர் எலுமிச்சம்பழத்தை வாய்க்குக் கொடுத்துவிட்டால் போதும். மீண்டும் துள்ளும் உற்சாகம் வந்துவிடும். அக்கினிக் கரகம் எடுத்து முடிந்த பின்தான் படம் போடுவார்கள். கிட்டத்தட்டப் பத்து மணிக்கு மேல் ஆகிவிட்டது. அக்கினிக் கரகம் முடிந்து கோயிலுக் குள் பூசாரி நுழைந்ததும் படம் ஆரம்பமாகிவிட்டது.

கோயிலை ஒட்டியிருந்த காட்டுக் குள் படம் ஓடியது. கடலைக்காய் போட்டிருந்த அந்தக் காட்டில் கொட்டக்காய் போடவில்லை. போட்டிருந்தால் கொட்டச்செடி பங்குனி வரைக்கும்கூடப் பனி நீர் உறிஞ்சியபடி காய்த்துக் கொண்டிருக்கும். வெட்டினாலும் அடிக்கட்டைகள் வாச்சி போல நீட்டிக் கொண்டிருக்கும். நோம் பியின் போது நிலத்திற்குள் வேடிக்கை நடைபெறும் என்பதால் காட்டுக்காரர் அதற்கேற்ற மாதிரி விதைப்பதுண்டு. சாமிக்கு அவரால் முடிந்த உதவி அது. எல்லாவற்றையும் தயாராக வைத்திருந்த ஆபரேட்டர் மிஷினுக்குப் பக்கத்திலேயே படுத்து உறங்கிவிட்டார். தினந்தோறும் வேலை என்பதால் இப்படி நேரம் கிடைக்கும்போது தூங்கிக் கொள் வார்கள். 'எங்கடா அந்தப் பட மோட்டி' என்றார் ஒருவர். ஆப ரேட்டர் என்பதற்குப் படமோட்டி என்னும் மக்கள் வழக்குச் சொல்லை அங்கேதான் கேட்டேன். படகோட்டி என்பதைப் போலப் படமோட்டி.

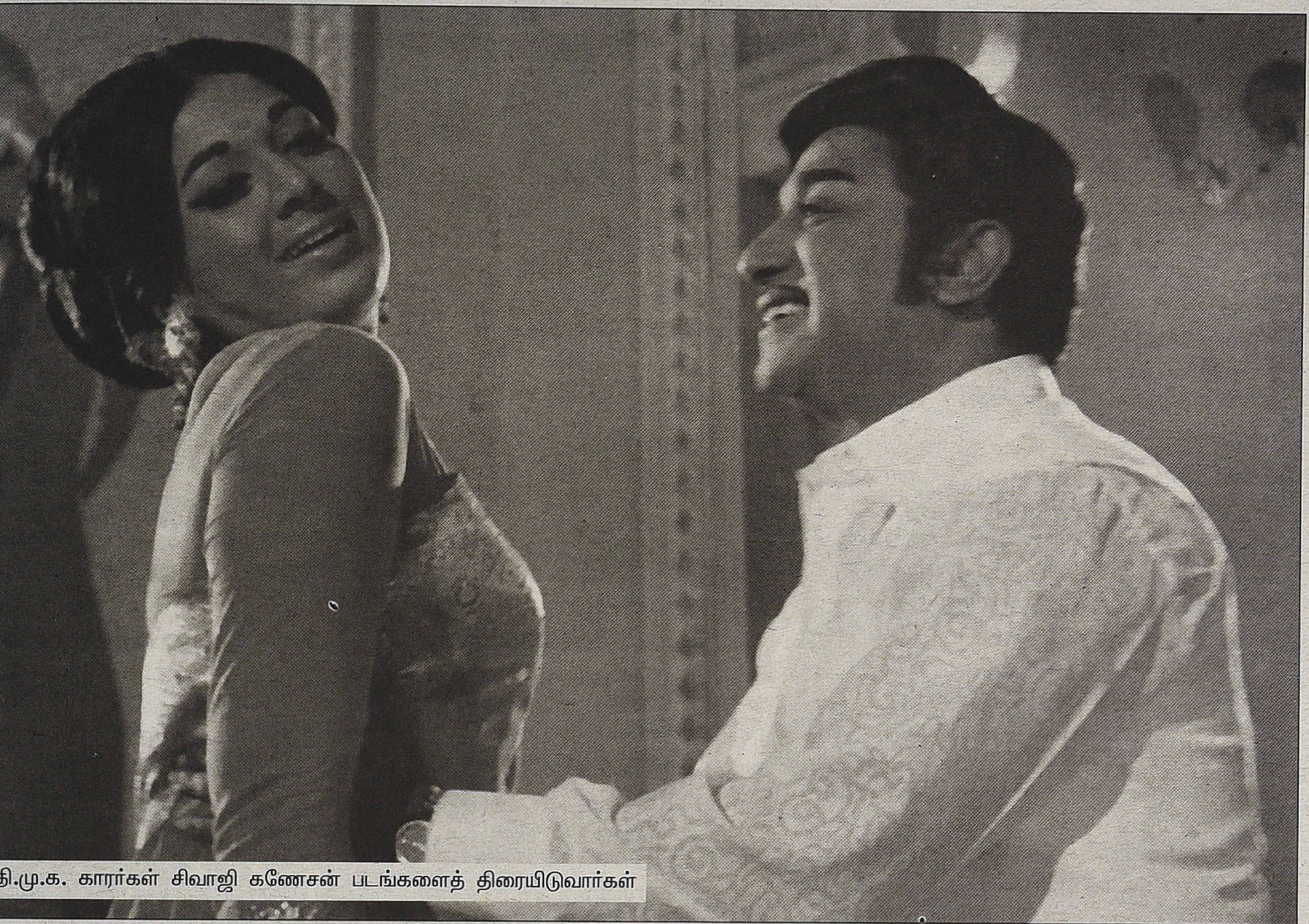
படமோட்டி எழுந்து படத்தை ஓட்டினார். இதுவரை திரை யரங்கின் பக்கமே போயிராத கிழடுகளும்கூடக் கூத்துப் பார்க்கச் செல்வதைப் போலப் பாயும் போர்வையும் எடுத்துக்கொண்டு வந்து உட்கார்ந்திருந்தனர். என் னோடு பள்ளியில் படித்துக் கொண்டிருந்த அந்த ஊரைச் சேர்ந்த நண்பன் வெங்கடாசலமும் அவன் நண்பர்களும் கோயிலில் இருந்ததால் எனக்குப் பேச்சுத்துணைக்கு ஆள் வசமாகக் கிடைத்தது. மாமனி டமிருந்து மெதுவாகக் கழன்று அவர்களோடு சேர்ந்துகொண்டேன். வசனமாக எனக்குள் நிலைபெற்றிருந்த படத்தைக் காட்சியாகப் பார்த்த சந்தோசம் பிடிபடவில்லை. பிறகும் சந்தர்ப்பம் கிடைத்த போதெல்லாம் திருவிளையாடலை விருப்பத்தோடு பார்த்திருக்கிறேன். இப்போதும் நான் பார்க்க விரும்பும் படங்களின் பட்டியலில் 'திருவிளையாடல்' முதல் வரிசையில் இருக்கிறது.

இப்படத்தை நான் மட்டுமல்ல, எங்கள் பகுதியைச் சேர்ந்த எல் லாரும் விரும்பிப் பார்ப்பதுண்டு. அதற்குக் காரணம் இதன் தொடக்கக் கதைப்பகுதி திருச்செங்கோட்டு மலைக்குப் பொருத்தி வழங்கப் படுகிறது. திருச்செங்கோடு தேவாரப் பாடல் பெற்ற ஸ்தலம். திருஞானசம்பந்தரும் சுந்தரரும் பாடியுள்ளனர். அருணகிரிநாதர் தம் திருப்புகழில் திருச்செங்கோட்டைப் பல பாடல்களில் பாடியுள்ளார். இவ்விரண்டு வகையிலும் பாடல் பெற்றிருக்கக் காரணம் இம்மலைக் கோயிலில் இரண்டு மூலவர்கள். மாதொருபாகனாகிய அர்த்த நாரீஸ்வரராகச் சிவபெருமான் ஒரு மூலவர். செங்கோட்டையன் என்னும் செங்கோட்டு வேலவராக முருகன் மற்றொரு மூலவர். முருகன் மாம்பழத்திற்காகக் கோபித்துக் கொண்டு கிளம்பியது திருச்செங் கோட்டு மலையிலிருந்துதான்.

இங்கிருந்து கிளம்பிப் போய்ப் பழனிமலையின் மீது நின்றார். அப்போது பழனிமலை மிக உயரமாக இருந்தது. அங்கிருந்து பார்த்தபோது திருச்செங்கோட்டு மலை தெரிந்தது. அதனால், தன் கால் கட்டைவிரலால் லேசாக அழுத்தி னார். பழனிமலையின் உயரம் குறைந்துவிட்டது. திருச்செங்கோட்டு மலை தெரியவில்லை. தானிருக் கும் இடத்திலிருந்து திருச்செங் கோட்டைப் பார்க்க முருகன் விரும் பவில்லை. இப்போதும் பழனியில் இருந்து பார்த்தால் திருச்செங் கோடு தெரியாது. ஆனால், திருச் செங்கோட்டிலிருந்து பார்த்தால் பழனிமலை தெரியும். அவர் போகும் முன் அம்மலையில் குடியிருந்தவர் இடும்பன். முருகன் அம்மலையில் இருக்க அனுமதி கொடுத்த இடும்பன், தனக்குத்தான் முதல் பூசை என்று சொல்லிவிட்டார். அதனால், இன்றைக்கும் பழனியில் இடும் பனுக்குத்தான் முதல் பூசை. முரு கனுக்குத் தாய்வீடு திருச்செங்கோடு. பழனி மலையில் முருகன் காலடி வைத்த தடம் இப்போதும் அங்கே இருக்கிறது. பழனிக்குப் போகும் எங் கள் ஊர்க்காரர்கள் அந்தக் காலடித் தடத்தையும் வணங்கி வருவது வழக்கம்.

இப்படி ஒரு கதை எங்கள் பகுதியில் வழங்குகிறது. இது வாய்மொழிக் கதையாகப் பழைய காலத்திலிருந்தே வந்ததா, 'திருவிளையாடல்' படம் வந்தபின் அதன் கதையை எங்கள் ஊருக்கு ஏற்றிக் கூறியதா என்பதை என்னால் தீர்மானிக்க முடியவில்லை. 'திருவிளையாடல்' படக் கதையின் தாக்கமே இக் கதை என்று நினைக்கிறேன். படத்தில் கைலாயமாக வருவது திருச்செங்கோட்டு மலையாக மாற்றம் பெற்றுவிட்டது. திருச்செங் கோட்டிலிருந்து பார்த்தால் பழனி தெரிவதில்லை. ஆனால் தெரியும் என்கின்றனர் மக்கள். எப்படியோ நாங்கள் விரும்பிப் பார்க்க இக் கதையும் ஒரு காரணமாக இருக் கிறது.

'திருவிளையாடல்' படம் புராணக் கதைகள் சிலவற்றை நேர்த்தியாக இணைத்து எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. திருவிளையாடல் புராணம், கந்த புராணம் ஆகியவற்றிலிருந்தும் வேறு புராணங்களில் இருந்தும் இக்கதை உருவாக்கப்பட்டதாகப் படத்தின் தொடக்கத்தில் கூறப்படுகிறது. எந் தெந்தப் புராணங்களில் இருந்து எந்தெந்தக் கதை எடுக்கப்பட்டது, அவை இணைக்கப்பட்ட விதம் என்ன, அவ்வையாராகிய தமிழ்ப் புலவருக்கு இப்படத்தில் முக்கியத் துவம் கொடுக்கப்பட்டதன் காரணம் என்பவற்றை எல்லாம் விரிவாக ஆய்வுக்கு உட்படுத்தலாம். பக்திப் படங்கள் பெரும்பாலும் கதைக்கோவையாகவே அமைக்கப் படுகின்றன. யாராவது ஒருவர் இறைவனின் பெருமைகளை எடுத்துச் சொல்கின்றார். அவர்கள் சொல்லும் கதைகள் காட்சிகளாக விரிகின்றன. திருவிளையாடலில் சக்திதேவியே தன் மகன் முருகனுக்குக் கதை சொல்கிறார். வேறு படங்களில் கதாகாலட்சேபம் செய்யும் ஒருவர் சொல்வதாகவோ பக்தர் ஒருவர் சொல்வதாகவோ அமையும். இந்தச் சூத்திரம் தொடங்கியது எந்தப்



தி.மு.க. காரர்கள் சிவாஜி கணேசன் படங்களைத் திரையிடுவார்கள்

வசந்த மாளிகை

படத்திலிருந்து என்பது ஆராய்ச்சிக்கு உரிய விஷயம். ஆனால், இந்தச் சூத்திரத்தை வெகு சிறப்பாகப் பயன்படுத்திப் பெருவெற்றி பெற்ற படம் 'திருவிளையாடல்'.

தமிழில் வந்துள்ள பக்திப்படம் எதற்கும் அமையாத அற்புதமான திரைக்கதைப் பின்னல் இப்படத்திற்கு அமைந்திருக்கிறது. மாங்கனிக் கதை படத்தின் தொடக்கத்தில் விரிவாக இடம் பெற்றிருக்கிறது. அத்தோடு நான்கு திருவிளையாடல் கதைகள் இதில் உள்ளன. அவற்றில் தருமிக்குப் பொற்கிழி கொடுத்த கதை, பாணபட்டருக்கு உதவிய கதை ஆகிய இரண்டும் அருமையாக எடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன. மற்ற இரண்டும் அவ்வளவு ஈர்ப்புடையன அல்ல. அவற்றைத் தவிர்த்துப் பதிலாகப் 'பிட்டுக்கு மண் சுமந்த கதை' போல ஒன்றைத் தேர்ந்தெடுத்திருந்தால் படம் முழுவதுமே எப்போதும் பார்க்கும்படி அமைந்திருக்கும். அப்படியிருந்தால் எல்லாக் கதைகளும் மதுரையில் நடந்த திருவிளையாடல்களாகவும் அமைந்து ஒத்திசைவு கூடியிருக்கும் என்பது என் எண்ணம். காட்சி அமைப்புகளும் வசனம், ஒப்பனை முதலியவையும் அக்கால நாடகத்தின் தன்மையை அப்படியே கொண்டிருக்கின்றன. சிவபெருமான் நடத்தும் நாடகமே திருவிளையாடல் என்பதால் நாடகத்தன்மை கொண்டிருப்பதும் கூட மிகவும் பொருத்தமே. அதே சமயம் திரைமொழி என்று கருதப்படும் உடல்மொழியும் மௌனமும் இதில் இயைந்திருக்கும் விதம் நுட்பமானது. தமிழ்த் திரைப் படத்தின் செவ்வியல் இயல்புடையவை என்று எடுத்தால் இவ்விரு திருவிளையாடல் பகுதிகளையும் தயக்கமின்றிச் சொல்லலாம்.

சிவாஜிகணேசனின் பல்வேறு பட்ட நடைகளும் பாவனைகளும் இப்படத்தில் முக்கியம். தருமிக்குப் பொற்கிழி கொடுத்த கதையில் புலவராகவும் பாணபட்டர் கதையில் விறகுவெட்டியாகவும் அவர் நடக்கும் நடைகளும் மீனவனாக வந்து நடப்பதும் மிகவும் ரசனைக்குரியவை. சிவாஜிகணேசனின் நடிப்பாற்றலுக்குத் தீனி போட்ட படம் இது. பெரிதும் மிகையில்லாமல் சிவபெருமானின் பல்வேறு இயல்புகளையும் உடலசைவுகளாலும் பாவனைகளாலும் உணர்த்தியிருப்பார். தருமியாக நடித்திருக்கும் நாகேஷுக்கு மட்டுமல்லாமல் தமிழ்த்திரையிலேயே அமரத்துவம் பெற்ற நகைச்சுவையாக அப்பகுதி அமைந்திருக்கிறது. நாகேஷ் பேசும் ஒவ்வொரு வசனமும் கவனித்து ரசிக்கும்படி இருக்கும். 'தெருத்தெருவாச் சுத்தரவரு போலருக்குது', 'எவ்வளவு பிழை இருக்கிறதோ அதற்குத் தகுந்தபடி பரிசைக் குறைத்துக்கொள்ளுங்களேன்' என்னும் பிரபல வசனங்கள் மாத்திரம் அல்லாமல் அவர் பேசும் ஒவ்வொன்றும் ரசித்துச் சிரிக்கும்படி இருக்கும். உடல் முழுக்க நகை அணிந்திருக்கும் சிவபெருமானைப் பார்த்து வாயில் புகை விடுவார். 'எனக்குப் பொருளில் பற்றில்லை' என்று அவர் சொன்னதும், 'பற்றில்லாமலா ஒடம்புல இத்தன கெடக்குது' என்பார். 'அவனில்லை வரமாட்டான் நம்பாதே' என்னும் வசனத்தைப் பல இடங்களில் மக்கள் சகஜமாகப் பயன்படுத்திச்

சிரித்தனர். சிவனையே ஓட்டிய ஆள் நாகேஷ். வந்திருப்பவர் சிவன் என்பதை அறியாத வெகுளியாகவும் நக்கீரரிடம் மாட்டி விழிக்கும் பேதையாகவும் நாகேஷ் பாத்திரம் வடிவமைக்கப்பட்டிருக்கும் விதத்தைப் 'பிரமாதம்' என்னும் வார்த்தையைப் போட்டுத்தான் சொல்ல வேண்டியிருக்கிறது. அதை நாகேஷ் நடித்திருக்கும் விதமும் அப்படியே. நாகேஷை நினைத்தால் முதலில் இந்தப் பாத்திரமே மனதில் வந்து நிற்கிறது.

அதேபோலப் பாணபட்டராக நடித்திருக்கும் டி.ஆர். மகாலிங்கத்தின் நடிப்பும் பாடல்களும் இப்படத்தில் குறிப்பிடத்தக்கவை. வெற்றிக் கதாநாயகனாக ஒருகாலத்தில் வலம் வந்த டி.ஆர். மகாலிங்கம் பின்னர் சில பக்திப் படங்களில் தோன்றி நடித்தார். அவற்றுள் திருவிளையாடலும் அகத்தியரும் அவருக்குப் பாடல் ரீதியாகவும் நன்கு அமைந்தவை. 'இல்லாத தொன்றில்லை' என அவர் பாடும் விருத்தமும் 'இசைத்தமிழ் நீ செய்த அருஞ்சாதனை' என்னும் புகழ் பெற்ற பாடலும் திருவிளையாடலில் இடம்பெற்றவை. இவற்றில் அவரது தனி முத்திரையாகிய நீண்ட ஆலா பனையைக் கண்மூடிக் கேட்கலாம். ஹேமநாத பாகவதராக வரும் டி.எஸ். பாலையாவின் சிறுசிறு அசைவுகளும் அந்தப் பாத்திரத்தின் வித்தியாகர்வம் தரும் ஆணவப் பண்பை வெளிப்படுத்துபவை. மீசையை நீவுதலும் புருவத்தைச் சுழித்தலும் நடிப்புமொழியாகும் விதத்தை வெகு அசட்டையாகப் பாலையா காட்டியிருப்பார். 'என்னடா இது மதுரைக்கு வந்த சோதனை' என்னும் வசனம் பேசும்போது அவரது பாவனை களையும் சேர்த்துப் பார்த்தாலே நன்றாக இருக்கும். மதுரையைப் பற்றிய ஏளனம் மட்டுமல்லாமல் தன் அகங்காரமும் பொதிந்திருக்கும் முக பாவனையை அப்படி வெளிப்படுத்துவார். அவரது காட்சிகளைப் பார்க்கும் ஒவ்வொரு முறையும் அவரது உடல்மொழியின் ஒவ்வொரு அம்சம் புலப்படும். எப்பேர்ப்பட்ட நடிகர் என்னும் வியப்பு நீங்குவதே இல்லை.

முத்துராமன், தேவிகா ஆகியோரின் அந்நியோன்யம் மிக்க நடிப்பும் அப்போது தேவிகா

சிவனையே ஓட்டிய ஆள் நாகேஷ்.

திருவிளையாடல்

வெளிப்படுத்தும் நாண முகபாவமும் மறக்க இயலாதவை. பாண பட்டரின் மனைவியாக வரும் ஜி. சகுந்தலாவுக்குச் சிறுபாத்திரம் எனினும் மனதில் நிற்கும் படியானது. செண்பகப் பாண்டியனாக வரும் ஈ.ஆர். சகாதேவன் மட்டும் ஏனோ கொஞ்சம் சோர்வாக நடித்திருப்பது போலத் தோன்றும். சாவித்திரி, கே.பி. சுந்தராம்பாள் உள்ளிட்டோரின் இயல்பான நடிப்பும் குறிப்பிடத்தக்கது. நக்கீரராக வரும் இயக்குநர் ஏ.பி. நாகராஜன் அந்தப் பாத்திரத்திற்கு மிகவும் பொருந்திய நடிப்பைக் கொடுத்திருப்பார். சிவாஜிக்குக் கொஞ்சமும் குறையாத அவரது கம்பீரமும் வசன உச்சரிப்பும் தேர்ந்த நடிகராக அவரைக் காட்டுகின்றன.

இப்போதும் மனம் சோர்ந்திருக்கும் நேரங்களில் நான் போட்டுப் பார்ப்பவை இந்த இரு பகுதிகளையே. என் மனைவியும் பிள்ளைகளும்கூட இவற்றை விரும்பிப் பார்ப்பார்கள். இந்தப் படத்தை வைத்து என் பிள்ளைகள் கேட்ட இரு கேள்விகள் முக்கியமானவை. அமைச்சர், தளபதி, வீரர்கள் என வரும் அனைவரும் சட்டை அணிந்திருக்கிறார்கள். ஆனால், அரசர்கள் ஏன் சட்டை அணிவதில்லை? புரளும் பலவித அணிகலன்களைக் கொண்ட வெற்று மார்போடு அரசர்கள் வருகிறார்கள். புராணப் படங்களில் மட்டுமல்ல, அரச கதைப் படங்களிலும் இதைப் பார்க்கலாம். இது ஒன்று. இன்னொன்று பாணபட்டர் தொடர்பானது. பாணபட்டர் சோமசுந்தரக் கடவுளிடம் வேண்டுவதற்காகக் கோயிலுக்குச் செல்வார். கோயிலின் முன் நின்று கைகளை விரித்து இறைவனைப் பார்த்து 'இசைத்தமிழ் நீ செய்த அருஞ்சாதனை' எனப் பாடத் தொடங்குவார். உள்ளே போவார். போனால் கடவுளின் கருவறை நேராக இருக்காது. இரண்டு திருப்பங்கள் கடந்த பிறகே கருவறை வரும். கருவறைக்கு முன் நின்று அவர் பாடத் தொடங்கியிருந்தால் பொருத்தமாக இருக்கும். ஏன் அப்படிக் காட்சி அமைத்தார்கள் எனத் தெரியவில்லை.

திருவிளையாடல் பாடல்கள் ஒன்றுகூடச் சோடை போகவில்லை. அணிமூர் வெட்டவெளிப் பொட்டலில் பார்த்தபோது மனதில் ஏறிய இப்படத்தைப் பின்னர் திரையரங்குகளிலும் குறுந்தகட்டிலும் பலமுறை பார்த்துப் பார்த்துச் சுவைத்திருக்கிறேன். எனக்கு நேரம் வாய்க்கும்போது அல்லது ஆர்வமுடைய ஆய்வு மாணவர் அமையும்போது இப்படத்தின் திரைக்கதையைப் புராணக் கதைகளோடு ஒப்பிட்டு ஆய்வேடு ஒன்றை உருவாக்கும் திட்டம் பல ஆண்டுகளாக எனக்குள் இருக்கிறது. அதேபோல நாடகம், பாட்டு, வசனம், உடல்மொழி என அனைத்தும் சரிவிகிதத்தில் இணைந்து தமிழ்த் திரைப்படத்தின் வகைமாதிரியாக விளங்கும் இப்படத்தை மட்டும் கொண்டு திரை ரசனை வகுப்பு ஒன்று நடத்த வேண்டும் என்பதும் என் விருப்பமாக இருக்கிறது. ■

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam AnanthaKutteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai - 600 041.
Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai - 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

Arunai Engineering College

Courses Offered

Bachelor of Engineering

Mechanical Engineering
Computer Science and Engineering
Electrical and Electronics Engineering
Electronics and Communication Engineering
Electronics And Instrumentation Engineering
Civil Engineering

Bachelor of Technology

Information Technology
Chemical Engineering
Industrial Bio Technology

Master of Engineering

CAD / CAM
Computer Science
Applied Electronics
Power Electronics & Drives
Master of Computer Applications

MCA

Velu Nagar, Mathur,
Tiruvannamalai-606603
Tamilnadu. INDIA

Phone No. +91 4175 255101/255102/255103 Mail id : arunai@md2.vsnl.net.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly Jan 2013 | R.Dis. No.1842/2012 | 22/1/2012TC TNTAM 20847-23.10.2012